406/32
10/557

GRGA GAMULIN

RENESANSA NA SJEVERU EVROPE

Nizozemska umjetnost 15. i 16. vijeka
Njemačka umjetnost . . 16. vijeka
Francuska umjetnost . . 16. vijeka

Izdanje i tisak: Sveučilišna litografija - Zagreb 1950.

25867

GRGA GAMULIN

R E N E S A N S A N A S J E V E R U E V R O P E

Nizozemska umjetnost 15 i 16. vijeka
Njemačka umjetnost 16 vijeka
Francuska umjetnost 16 vijeka

Izdanje i tisak:
SVEUČILIŠNA LITOGRAFIJA
ZAGREB 1950

LITERATURA ZA SLIKOVNI MATERIJAL

Propyläen - Kunstgeschichte X., Glück: Die Kunst der Renaissance in Deutschland, 1928.

Handbuch der Kunstwissenschaft, F. Dülberg: Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance.

Pinder: Die deutsche Plastik von ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, II.

Burger-Schmitz-Beth: Die Deutsche Malerei der Renaissance, I-III.

Haupt: Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland.

Dvořžak: Das Rätsel der Brüder Van Eyck, 1924. (Piper-Verlag).

F. Winkler: Altniederländische Malerei, Berlin 1924.

K. Toth: Die alten Niederländer von Eyck bis Brueghel, 1943.

E. Heidrich: Altniederländische Malerei (Diedrich Verlag Jena 1910).

" " : Flämische Malerei (Diedrich-Verlag, Jena 1913).

" " : Altdeutsche Malerei " " " "

Sterling: Les peintres primitifs

H. Beenken: Hubert und Jan Van Eyck (Verlag Bruckmann, 1940.)

Baldass: H. Memling (Schroll-Verlag)

M. Friedländer: Von Eyck bis Breughel

" " : Altniederländische Malerei

" " : P. Breughel

Baldass: H. Bosch

G. Glück: Brueghel-buch (Schroll-Verlag)

Winkler F: Altdeutsche Tafelmalerei

Propyläen-Kunstgeschichte IX., Karlinger:Die Gotik

Hürlimann: Grünewald (Atlantis- Verlag)

Curt Glaser: Zwei Jahrhunderte deutsche Malerei

Der Isenheimer Altar (B. Schwabe - Verlag 1937)

Christoffel: Hans Holbein

Otto Benesch: Der Maler A.Altdorfer (Schroll-Verlag)

Hans Posse: Lucas Cranach d.A. (Schroll-Verlag)

Weese A: Skulptur und Malerei in Frankreich von 15-17 Jahrhund. (Handbuch d.K.).

A.Michel: Histoire de l'art (IV i V)

Upozoravamo da je učenje po skriptama nemoguće bez upotrebe slikovnog materijala, koji je označen sa brojem stranica ili tabla uz lijevi rub teksta (lista). Zbog toga je potrebno odmah na početku sakupiti svu sprijeda označenu literaturu.

Predavanja održana šk.god. 1949/5o.

NASTAJANJE REALIZMA NA SJEVERU

Nizozemsko slikarstvo 15 vijeka je na Sjeveru, adekvatna, ali ne i jednakovrijedna pojava umjetnosti Toskane na jugu. Religiozna umjetnost prelazi iz svog nerealističkog atributivnog metoda u simulativni atributivni metod. Taj put prema simulaciji ide preko visoko humanizirane, često naturalističke umjetnosti visoke gotike i prelazi ubrzo u čist realistički metod.

U čitavom kompleksu Sjeverne i Srednje Evrope možemo u 15 vijeku pratiti taj progresivni razvoj umjetničkog metoda prema realizmu. Kao i u Italiji taj razvoj je uslovljen općim porastom spoznajnih mogućnosti čovjeka, i u posljednjoj liniji, nastankom nove gradjanske klase u krilu feudalnog društvenog sistema, dakle novim odnosom prema objektivnom svijetu. U gradskim mikrokozmima Njemačke, Francuske i Nizozemske odvija se to postepeno pomjeranje načina mišljenja, akumuliraju se u umjetnosti nova iskustva; ritam i dozrijevanje tih iskustava u ovim više ili manje zatvorenim društvenim gradskim jedinicama ovisi od mnogih lokalnih faktora, koje ne ćemo moći za sada posebno posmatrati. U općim razmjerima možemo reći da je i na sjeveru taj razvoj sinkroničan, on uglavnom počima u 15 vijeku, kao i u Italiji. Ali ta sinkrotičnost je vrlo relativna. Uslijed specifičnih uslova ritam razvoja je ipak osjetljivo varirao. Tako možemo reći da je Njemačka sa ovim osobitostima tek na početku novog stoljeća dostigla onu razinu koja je u Toskani bila dostignuta na početku 15 vijeka sa Masacciom i Donatellom. Isto tako i u Francuskoj. Samo Nizozemska je u slikarstvu sinkronična Italiji. Ona je na početku 15 vijeka, sa braćom Van Eyck, dosegla onu razinu, koju je istodobno dosegla Firenza.

Radi se, naravno, o razini u smislu razvitka spoznajnih mogućnosti slikarstva u njegovom opće historijskom progresivnom usponu prema realističkom metodu. Radi se o adekvatnom premda ni istom stupnju razvitka o b j e k t i v a c i j e atributivne slike i individualizacije umjetničke spoznaje. Taj stupanj dosegnut je u Nizozemskoj naglim prelomom neposredno iza g. 1400, kao i u Toskani, ali put i kvalitete (ne u smislu vrednovanja, nego u smislu specifičnosti) realizacija tih staronizozemskih majstora u mnogočem se razlikuje od talijanskih. Društvene uzroke u sumarnim linijama nije teško otkriti. Nizozemsko gradjanstvo je dovoljno snažna pojava da nam da opću determinantu ove grandiozne linije od Van Eycka do Brueghela. Gledamo li na tu umjetnost kao na specifični spoznajni proces, kao na nov odnos tog nizozemskog gradjanstva prema svijetu i životu, ne će nam ona biti neshvatljiva, čudesna pojava, čudesna osobito u svojim prvim manifestacijama, u n e p r i p r e m l j e n o j p o j a v i v a n - e y c k o v s k o g r e a l i z m a. Pokušamo li "zagonetku braće Van Eycka", koji se iznenada javljaju na poč. 15 vijeka, objasniti formalistički, t.j. iz umjetničkih forma koje su im prethodile u 14 stoljeću, naići ćemo na ozbiljne poteškoće: morat ćemo prethodnike i učitelje tražiti u francuskoj umjetnosti minijatura i u blijedim utjecajima daleke Siene. Mi ćemo zbog izvjesnih razloga pokušati ići i tim putem. Svako takovo objašnjavanje ne ćemo provesti tako kao da bi oblici doista mogli nastati

iz oblika, nego ćemo pratiti postepeno sazrijevanje tih oblika, kao rezultata novog spoznajnog odnosa subjekta i objekta t.j. razvijenije umjetnikove svijesti i promjenjene društvene stvarnosti.

Premda to pomjeranje spoznajnog odnosa ne treba shvatiti ravnomjerno u smislu kontinuirane postepene evolucije, nego se ono doista zbiva u dijalektičkim skokovima, preko prelomnih razdoblja, koja završavaju prošle i otvaraju nove epohe historije umjetnosti, važno je u tim pripremnim razdobljima ustanoviti postepeno mijenjanje i akumuliranje iskustava upravo zato da se pokaže funkcionalna ovisnost umjetničke spoznaje od općeg društvenog i ideološkog razvitka. I neosporno, prethodna stoljeća pružaju, u svoj širini kulturnog područja zapadne Evrope, vanrednu sliku nazadrživog evoluiranja atributivnog metoda prema realnosti.

Koji su idejni, spoznajno teoretski okviri tog kretanja prema realnosti?

Maksu Dvořaku ("Idealismus und Naturalismus in der Gotik") pripada zasluga što je uočio značenje koje je za likovnu umjetnost, kao i za ostale spoznajne forme, imala velika borba koja se u srednjevjekovnoj skolastici vodila oko univerzalija. Iz borbe "realista" i nominalista" (vidi: Aleksandrov, Istorija filozofije, str. 430 i dalje) razvila se kompromisnim riješenjem od Abelarda do T. Akvinskog teorija "dvostruke istine". Postoje "istine uma" i "istine vjere", i to kompromisno rješenje omogućilo je, već od Alberta Velikog, početak odvajanja nauke iz cjeline vjerske ideologije, početak empirije i naučnog mišljenja. U tom smislu riješenje spoznajno-teoretskog problema u okviru skolastike označavalo je sa teorijom dvostruke istine stvarnu pobjedu nominalizma.

U čemu se za likovnu umjetnost sastoji značenje te pobjede?

Naprama tzv. "realistima", koji su učili da realno postoje samo univerzalije (pojmovi), dok su realni, individualni predmeti samo obmane naših čula, nominalisti su učili da realno postoje samo pojedinačni predmeti, dok su pojmovi samo imena (nomina), opći jezični termini. U osnovnim linijama radi se, dakle, o borbi izmedju idealizma i materijalizma, pri čemu se materijalistička struja u glavnom poklapa sa nominalizmom.

"Veza nominalizma sa materijalizmom ispoljava se na prvom mjestu u priznavanju realnosti čulnog svijeta, priznavanju karakterističnom za nominalizam. Nominalisti ne samo da ne sumnjaju u objektivnost realnosti pojedinačnih čulnih stvari, već i tvrde da samo pojedinačne stvari imaju realnu egzistenciju, za razliku od općeg koje postoji samo za misao"(Aleksandrov st.433, sp.dj).

Nužna spoznajnoteoretska konzekvenca tog filozofskog gledanja jest da su osnovno sredstvo saznanja "čulne percepcije", dakle iskustvo, i upravo zbog toga nominalističko naučanje i,

kasnije, e m p i r i z a m, koji se razvija preko teorije dvostruke istine, z n a č e o b r a ć a n j e č o v j e č j e p a ž n j e p r e m a s t v a r n o s t i. Značenje tog obraćanja za likovnu umjetnost nije potrebno ni isticati. Kao konkretno-čulno saznanje, umjetnost je sa tim pomjeranjem u općem načinu mišljenja dobila mogućnost da se neposredno obrati realnoj predmetnosti. "Idealistička", atributivna slika, postaje sve konkretnija, realne forme, t.j. nosioci atribuirane sadržajnosti (religioznih ideja i emocija) postaju sve stvarniji likovi, konkretni ljudi, odnosno predmeti, spoznati n e p o s r e d n i m p o s m a t r a n j e m. Osnovno proturječje atributivnog metoda, t.j. da se r e l i g i o z n i "t r a n s c e d e n t a l n i", s a d r ž a j m o r a o b l i k o v a t i k o n k r e t n i m, r e a l n i m o b l i c i m a, razriješuje se sve više u smislu realnosti. Ali kao što se nauka na bazi logičnog mišljenja samo polako, teškom mukom odvajala od cjeline religiozne ideologije, tako se i umjetnost kao s p e c i f i č n a forma saznanja polako odvajala od religije, odnosno unutar religije evoluirala k neposrednom, konkretno-čulnom saznanju objektivnog svijeta.

To je ono što je M. Dvořak nazvao naturalizmom unutar, u suštini idealističke, umjetnosti gotike.

"Kako je, medjutim, ovaj empirički antiidealizam (ako je taj naziv dozvoljen), za budućnost toliko sudbonosan, a za koji je mjerodavno subjektivno usvajanje stvarnosti, mogao nastati u okviru jedne, u biti idealističke umjetnosti? Odgovor bez sumnje leži u osobitom karakteru gotičkog idealizma, koji je doduše otvorio vrata posmatranju prirode, a da ipak priroda, realnost - bar u početku - ne postanu kao u Antici mjerilo svih stvari i jedini izvor više duhovne i umjetničke zakonomjernosti. Ova je bila tražena s one strane prolazne prirode, u nadrazumskim odnosima, naprama kojima pojave vidljivog svijeta su samo podredjeni momenti, koji ne utjelovljuju ono što ostaje, vječno, normativno, nego naprotiv: jednostruko, prolazno beskrajno, raznovrsno, činjenice koje su po sebi bezznačajne, a ipak su, Ad maiorem Dei gloriam, našle opravdanje svoje individualne egzistencije unutar velikog idejnog sistema kasne srednjevjekovne kulture, kao svjedoci i egzemplifikacije nadnaravnog kroz čulno kao posmatranje Boga u najmanjim njegovim djelima." (Dvořak, Kunstgesch, als geistesgesch. str. 115).

Tako Marx Dvořak, spoznavši gnoseološke korijene gotičkog "naturalizma", naravno nije mogao na temelju svog idealističkog shvatanja poći dalje i tražiti stvarne, društvene i materijalne determinante tog kretanja. On je zastao u sferi "historije umjetnosti kao historije duha". Osim toga takvo posmatranje radjanja realizma u svijetlu filozofske borbe materijalizma i idealizma može zaista da bude samo opći okvir u kome se odvijalo mnoštvo linija umjetničkog razvoja, kao što se i teoretska misao racionalističke filozofije i naučnog empirizma vrlo polako i u složenim oblicima probijala od dogmatike do pozitivnih znanosti. Paralelno sa linijom koja ide od radikalnog Roscellinovog (1050-1110) nominalizma do Rogera Bacona (1210-1294) i njegovog "Sine experientia nihil potest sufficientes sciri", jedva da se može u umjetnosti zapaziti neko kretanje k realnosti. Ali

značajno je da posljednje godine Baconova života padaju u doba početka bujanja g o t i č k o g n a t u r a l i z m a. To je ujedno doba u kome je Toma Akvinski pravio izvjesne ustupke senzualizmu. Ali sve su to bili samo vrhovi teoretske misli i možemo ih zabilježiti samo kao znakove da se nešto počelo mijenjati u odnosu čovjeka prema svijetu i životu. Ali vrlo daleko je još do vremena kad će, u izvjesnim točkama najprije, a zatim u svoj širini, cio kulturni život krenuti smjerom uočavanja prirode i društva kao jedinog objekta ljudske spoznaje. Tek oko pol. 14.v. počima u značajnijem razmjeru to osamostaljenje umjetnosti kao posebne forme saznanja, dakle još unutar gotike; u miniaturama i u skulpturi visoke gotike opaža se u začecima to kretanje, koje će na jugu ubrzo dovesti do simulativnog metoda na pr. Masolina da Panicale. Ali tek početkom 15 s. i to samo u dvije geografske točke možemo utvrditi odlučni prodor realizma: u Toskani sa Masacciom i Donatellom, na Sjeveru sa Van Eyckom.

Dvořak je to osamostaljenje umjetničke spoznaje i umjetnosti uopće kao specifične društvene aktivnosti u Italiji smatrao da može utvrditi već sa Giottom. Nov pojam "umjetničkog" i specifične zakonitosti umjetničke slike bile su kod toga mjerodavne. Medjutim zakonitosti umjetnosti samo se po kvaliteti i razvojnom stupnju razlikuju od prethodnih stupnjeva atributivne slike: njegova se umjetnost još uvijek kreće u idealnosti reduciranih forma, u transcendentalnosti religioznog sadržaja. Objektivacija prostora i volumena je shematična, više simbolična nego li realistička, a stepen individualizacije će talijanska umjetnost dostići tek 100 godina kasnije, na početku quattrocenta. Tek sa renesansnim stoljećem može se reći da u likovnoj umjetnosti počima da važi ona postavka, koju je za nauku formulirao Occam (1300-1350) još u prvoj polovini 14. vijeka.

"Nauka je upućena na vanjsko iskustvo, te budući da u stvarnom svijetu nema univerzalija, to spoznaja ne može početi od općeg, nego samo od posebnog".

Preporod i polet nominalizma u 14 vijeku sa Duns Scotusom (oko 1270-1308), William Occam-om, Buridanom i ostalima p o k l a p a s e b e z s u m n j e s a o g r o m n i m p r o š i r e n j e m t e m a i s a d r ž a j a u l i k. u m j e t n o s t i t o g s t o l j e a ć a, s a u z n a p r e d o v a l o m o b j e k t i v a c i j o m o b l i k a, k o j i m a s e p r i p r e m a n a g a o p r e l o m o k o 1400 g o d i n e. U doba kad occamisti po prvi put jasno formuliraju "nespojivost empirije i vjere" (Dvořak), apstraktna formalna organizacija atributivne slike postaje sve neodrživija. Sa raspadom skolastika prestaje i gotička umjetnost.

Na sjeveru je nizozemska slikarska škola rezultat tog novog odnosa prema svijetu. Ona počima sa braćom Van Eyck osobito s Janom. Osnovna značajka njegove umjetnosti koja se tako izrazito odvaja od dotadašnje jest što je njegova slika stvaran i vjeran snimak jednog isječka prirode, što je svaki detalj kompoziciono podredjen tom osnovnom utisku, bez gotičke adicije, sa svijesnom težnjom da se prostor jasno i uvjerljivo organizuje u odnosu na volumene i na svijetlo, a svaka je materija data u

svojim individualnim fizikalnim kvalitetama. Upravo zato se i čovjek na Van Eyckovim slikama javlja u svojoj individualnoj realnosti t.j. kao portret u pravom smislu te riječi. Od arhitekture do najmanjeg detalja sve živi na Van Eyckovim slikama posebnim individualnim životom, ali sve je opet kompoziciono podredjeno osnovnoj sadržajnosti. Neposredni čulni zapažaj (percepcija) postao je tek kod njega osnovna zakonitost stvaranja. Upravo zato nalazimo kod njega (na Sjeveru) po prvi put provedenu simulaciju u većem razmjeru. Umjetnost se osamostaljuje kao neposredno usvajanje svijeta, a umjetnik postaje svijestan svoje posebne uloge i cilja svoje aktivnosti: s p o z n a t i i o b l i k o v a t i i s j e č a k p r i r o d e u n j e g o v o j p o j e d i n a č n o s t i i s p e c i f i č n o s t i a l i n e i z o l i r a n a o d c j e l i n e, n e g o f i z i č k i i i d e j n o p o v e z a n a s n j o m e.

Da se to postigne bilo je potrebno razviti svoje perceptive i reproduktivne sposobnosti do mogućnosti svladavanja svih problema koje su prostor, volumeni i materija stavljali pred umjetnika. Ono što proces tog svladavanja u Nizozemskoj razlikuje od onog u Italiji jest što u Italiji u tome sudjeluje daleko jača r a c i o n a l n a, n a u č n a k o m p o n e n t a, k o d N i z o z e m a c a s u s r e ć e m o s e s a n e p o s r e d n i m s u b j e k t i v n i m č u l n i m i s k u s t v o m umjetnika, koji u izravnom odnosu prema objektu svladava njegove fizikalne zakonitosti i neposredno d o ž i v l j u j e stvarnost. Tako je omogućeno ono osnovno što je sadržano u Van Eyckovskoj revoluciji: uspostaviti i z r a v n u d u h o v n u v e z u i z m e d j u g l e d a o c a i p r i k a z a n e r e a l n o s t i. Sredstvo kojim umjetnik to postiže to je idejno j e d i n s t v o gledaoca sa tom realnosti sa ostvarenim likovima, bilo da se radi o religioznoj bilo o humanističkoj sadržajnosti. (Madona van der Paele).

Ali u oba slučaja osnovna pretpostavka i polazna točka je ovozemna stvarnost, svijet i život u svojim realnim oblicima i fenomenima. Van Eyckova genijalnost bila je u stanju toj stvarnosti dati ogromnu snagu uvjerljivosti kakva je i u samom tal. quattrocentu bila osvojena tek u dužem procesu. U prvom redu s v i j e t l o je bilo ono sredstvo sa kojim je on postigao tu uvjerljivost, realno svijetlo koje u svojoj borbi sa tminom i sjenama stvara oblike i produbljuje prostor, u kome svi ti oblici egzistiraju sa svim svojim kvalitetama boje. Jednaka i apsolutna sigurnost kojom slikar donosi sve te pojedine oblike, ali ne kao pojedinačne "naturalističke studije", nego kao smislene dijelove harmonične cjeline- u tome se sastoji genijalnost Van Eyckova. I dovoljno je vidjeti koji od njegovih portreta: to su ljudske kvalitete dostignute po prvi put na Sjeveru u ovim slikama, oslobodjene transcendentalnih spona. Novi Vijek očito se javlja na pozornici historije. Van Eyckova djela su na Sjeveru njegovi prvi vijesnici.

Winkler: Die Altniderl.sl.1.

A ipak ili upravo zbog toga je genijalna pojava Van Eyckova odurvijek bila za historiju

Heidrich
Altvieđer
Malerei
sl. 17.

umjetnosti velika zagonetka. Max Dvořak je u svojim mladim danima napisao i knjigu o tom problemu (Das Rätsel der Brüder Van Eyck). Tražeći porijeklo o b l i k a i z o b l i k a sasvim je sigurno da formalistička historija umjetnosti nije mogla riješiti zagonetku ovog velikog preloma koji se zbio na početku 15 vijeka.

Trebalo je zato uočiti umjetničko stvaranje u njegovom stvarnom spoznajnom značenju. Trebalo je, još prije toga, uočiti zakonitost društvenog razvitka prema višim oblicima, i nužnost paralelnog kretanja umjetničke spoznaje progresivnim stupnjevima od primitivne ilustracije religioznih ideja prema objektivnim zakonitostima prirode. Unutar naracije "primitivnim", simboličkim "abrevijaturama" akumuliraju se s vremenom, često jedva primjetno izvjesna iskustva, i sve se više očituje težnja da se oblici prirode dostignu u njihovoj realnosti. I upravo ta težnja k realnosti razlikuje, unutar svake pojedine razvojne linije, r a z d o b l j e p r i m i t i v n o g i l u s t r i r a n j a i s p o n t a n e e k s p r e s i v n o s t i koja često to ilustriranje prati, od razdoblja u kome objektiviranje umjetničkog odraza postaje stalna i progresivna tendenca umjetničkog metoda. Na izvjesnim etapama tog progresivnog kretanja dolazi do d i j a l e k t i č k i h s k o k o v a. Postepena akumulacija naglo dozrijeva i javljaju se one velike kvalitativne promjene, ona prelomna čvorišta, koja su u razvojnom lancu obično obilježena velikim imenima. Približno točno u razmacima od sto godina taj progresivni lanac dijalektičkih skokova na terenu Italije glasi: Giotto, Masaccio, Leonardo. On je potpuno jasan u svojoj funkcionalnoj uslovljenosti i logičan u svojim vremenskim i geografskim koordinatama. Bez pojave ovih genijalnih nadarenosti očito je da ta čvorišta ne bi bila tako jasno naglašena. U tome se - premda ne isključivo u tome - i sastoji z n a č e n j e g e n i j a d a s u m i r a j u i d i j a l e k t i č k i p r e v a z i đ j u d o t a d a n j a i s k u s t v a d a k v a n t i t a t i v n e p r o m j e n e u z d i g n u d o n a g l i h k v a l i t a t i v n i h o b r a t a. Ali historija umjetnosti pokazuje da su g e n i j a l n e

Prop. VII.
562

Prop.VIII.
244
245

Prop. IX.
tb. II.

pojave redovito pripremane upravo onom postepenom akumulacijom iskustava u kojoj se očituje pomjeranje ideologije i psihologije neke društvene sredine, odnosno produbljenje, (ili privremeno opadanje) njenih spoznajnih mogućnosti.

Time smo naravno dodirnuli problem relativne samostalnosti razvitka umjetnosti kao sastavnog dijela ideologije. Postaviti stvar tako kao da se pojava velikih genija, dakle novog načina odnošenja i spoznavanja, može izvesti i objasniti samo iz prethodnih forma i iz dotadanje umjetničke prakse, značilo bi osamostaliti potpuno razvoj umjetnosti u smislu imanentnih zakonitosti umjetničkog razvoja. Nesumnjivo je da postoji relativna samostalnost razvitka umjetničkih forma, ali je isto tako nesumnjivo da zaista nove forme ne mogu nastati iz starih, jer umjetničko stvaranje kao neposredan spoznajni odnos subjekta i objekta rađa nove forme upravo kao rezultat novih spoznaja. Nove forme, prema tome, mogu nastati ili usljed promjene subjekta ili usljed promjene objekta (t.j. društvene stvarnosti), odnosno uzajamnim dijalektičkim razvojem obih polova.- Na taj način oslobadjamo se onih uzaludnih pokušaja formalističke historije umjetnosti da pojave, na primjer Masaccia ili Van Eycka objasni iz razvitka umjetničkih razdoblja, koja su im prethodila. Stvarne determinante, odlučni impulsi koji omogućuju i uslovljuju akumulaciju iskustva, ne mogu se nalaziti u samim formama, oni dolaze "iz vana" t.j. iz promjene odnosa subjekta i objekta, nalaze se prema tome u uslovima općeg kulturnog i društvenog razvitka. I upravo zato se uloga i značenje genijalnih nadarenosti ne može sastojati isključivo u sumiranju i dijalekti-

Heidrich, sl.5.

čkom nadilaženju dotadanjih iskustava (što bi značilo pripisati umjetnosti apsolutnu samostalnost i imanentnost razvoja) nego u tome, š t o s u b i l i u s t a n j u d a s a n o v i h p o z i c i j a s v i j e s t i i s a n o v i m m o g u ć n o s t i m a d u b l j e s a g l e đ a j u i o b l i k u j u n o v u s t v a r n o s t.

Gentski oltar: Glava Adama

U čemu se, prema M. Dvořaku, sastoji zagonetka braće Van Eycka? Ona se sastoji upravo u tome što u evoluciji oblika prethodne epohe n e m a f o r m a l n i h u s l o v a za njihovu pojavu, nema "prethodnika", koji bi pripremili i objasnili taj nenadani procvat realizma na početku 15. vijeka u Nizozemskoj.

Zastupajući na početku svog rada "genetičko" gledanje t.j. tražeći za svaku pojavu razvojnu mogućnost u pojavama koje su im prethodile, Dvořak je u svojoj knjizi iz 1904 godine (Das Rätsel.....") pokušao da svlada i riješi tu zagonetku, koja je za to njegovo genetičko,u stvari formalističko gledanje, doista bila jedan od najopasnijih historijsko-umjetničkih problema.

"Svaka historijska tvorevina je član u izvjesnom historijskom razvojnom lancu i uslovljena je prethodnim tvorevinama iste materije, tako glasi pretpostavka i opravdanje moderne egzaktne nauke i bez nje ona bi bila komedija. Stvarni i najvažniji substrat historije umjetnosti,ako ova hoće da bude više nego li historija umjetnika, je razvoj formalnih problema prikazivanja...." (Dvořak, Das Rätsel, str. 14.).

Gentski oltar, Anđeli

Što to znači drugim riječima ? To znači postaviti zahtjev da se umjetnost Van Eycka objasni historijom umjetnosti, koja im je prethodila. I stvarno, ogradivši se od teorija koje su te uslove tražile u općoj laicizaciji francuske i uopće evropske umjetnosti, u kasnom Srednjem vijeku (str. 9), kao i od svakog kulturno historijskog i sociološkog objašnjavanja na način Louis Courajoda ili Hennequina (str. 10),

Dvořak Das Rätsel sl.35.

Dvořak analizira pokušaje Müntza i Champeauxa da pojavu braće Van Eyck objasne iz umjetnosti Broederlama, Beaumeza i

Henri Beleschose-a, koji formalno nemaju s Eyckovskom umjetnošću nikakve veze. Time je, medjutim, još više zaošterno pitanje, a zagonetka ostala neobjašnjena. Nešto sretnije smatra Dvořak da je objašnjenje sa skulpturom velikog burgundskog kipara C l a u s S l u t e r a, sa kojim je gotički "naturalizam" dostigao vrhunac razvoja. Kolikogod je sigurno da je gotička skulptura ranije dostigla mnoge realističke mogućnosti oblikovanja, Dvořak ispravno odbija mogućnost da bi se na taj način moglo objasniti sve one specifično slikarske (prostorne, koloristićke i luminističke) kvalitete Van Eyckovog slikarstva. Kako dakle provesti genetičku liniju u njegovom slučaju?

Uzroke postojanja zagonetke vidi Dvořak u prvom redu u činjenici što se iz prethodnih epoha nisu sačuvala umjetnička djela, odnosno što su se u vrlo malom broju sačuvala ona djela, koja su u stvari bila most prema van eyckovskoj umjetnosti. Nakon što su od Karol van Mandera proglašeni osnivačima umjetnosti na Sjeveru, oni su silom historijskog "renesansnog" vrednovanja, to i postali: dezinteresman za sve što je njima prethodilo prouročio je pravu pustoš u umjetnosti 14 vijeka.

No ostaje činjenica da u skulpturi nizoz. škole 14 vijeka, koja je sasvim ovisna o francuskoj, nema ni traga nečemu što bi moglo objasniti Andre Beauneveus-a ili dijonsku školu Marvillea i Slutera. Pa i slikarski sačuvani materijal je dovoljan (što dovodi u sumnju gornju Dvořakovu tezu o propasti "genetičkog lanca") da se utvrdi n i s k a v r i j e d n o s t, n e s a m o s t a l n o s t i p r o v i n c i j s k i k a r a k t e r n i z o z. s l i k a r s t v a 13. i 14. vijeka. Pa niti u miniaturama nema ničeg što bi se odvajalo od prosjeka francuskih iluminatora 14. vijeka. Najbolji flandrijski rukopis (bruxellski Augustinov iz vremena oko 1410) je kasnija imitacija rukopisa vojvode od Berrya. Kako izgleda staroniz. slikarstvo oko 1400 možemo vidjeti iz R a s p e ć a i z S. S a v e u r a u Brüggeu koji je stilski adekvatan majstoru Wilhelmu iz Kölna. To je opći stil koji vlada u 2. pol 14 vijeka, dakle o s j e t l j i v o z a k a š n j e n j e p r e m a e v r o p s k o m p r o s j e k u.

Winkler sl.1.

Naprotiv u inozemstvu osobito u Francuskoj susrećemo u 14 vijeku cijelo mnoštvo snažnih umjetnika iz Nizozemske: na dvoru Karla V. kipara Jean de Liege-a slikara Jean de Brugesa i André Beauneveu-a, na dvoru de Berry-a i burg. vojvoda rade miniaturisti: Jaquemart de Hesdin i braća von Limburg, slikari Jean de Beaumez i Melchior Broederlam iz Yperna, kipari Jean de Marville i Claus Sluter. Ali mnoge niz. pokrajine bile su ne samo kulturno nego i politički francuska provincija, te nije ništa čudnovato što razvijena francuska gotika privlači umjetnike iz tih krajeva, kao što ih privlači i iz ostalih pokrajina. A uža je domovina tek u 15 vijeku odlučujuća za stil i razvoj umjetnika: U 14. v. k a t e d r a l a i d v o r s u a t r a k t i v n i p o l o v i m e đ j u n a r o d n o g z n a č a j a, umjetnost koja se na njima razvija nema dublje veze sa umjetnošću onih krajeva iz kojih umjetnici stižu u te centre. I upravo na francusku feudalnu kulturu 14. vijeka treba ukazati kao na daleko n a j v i š u u n j e n o m v r e m e n u, kao zreo plod jednog dugotrajnog klasnog gospodstva. Dovoljno je čitati Froissarta ili historičara Philippe de Comminesa, ili koji bilo diplomatski tekst franc. dvorova da se utvrdi ta apsolutna suverenost kulture, unutar koje je umjetnost igrala onu ulogu koju igra u svim dekadentnim epohama. Avignonski papinski dvor bio je uzor života koji će kasniji burgundski dvor dovesti do maksimalnih mogućnosti (up. Huitzinga: Herbst des Mittelalters). Ali sa time se još nalazimo usred feudalne kulture, usred one dvorske kasnogotske umjetnosti internacionalnog karaktera, koje će zadnji izdanak u Italiji biti Pisanello. Na tim francuskim centrima živi umjetnost doista internacionalnim ili zapravo, interprovincijskim životom, u kome je skoro nemoguće ustanoviti lokalne karaktere i kvalitete ateliera.

Prop. VII. 413.

Ali još veće značenje od burg. dvora imao je za umjetnost možda dvor vojvoda Berrya u Bourgesu, koji je u neobičnom luxusu sagradio 17 dvoraca, na kojima su radili umjetnici svih nacija od Španjolske do Njemačke. Samo jedan mali dio umjetničkih djela, nastalih u vezi s tim feudalnim centrom sačuvan je kao što je slučaj i sa burgundskim dvorom. U tim djelima nesumnjivo se može u najvećoj mjeri zapaziti ono sazrijevanje umjetničke slike, ono laiciziranje umjetno-

Prop. VII. 555.

sti koje je značajno za umjetnost visoke gotike. Da li je ona dovoljna da nam objasni pojavu realizma u Nizozemskoj? Dali su braća Van Eyck i u koliko su rezultat te feudalne kulture? to su pitanja od osobite kulturno-historijske važnosti.

U cjelini kulturnog života 14 i 15. vijeka realistička komponenta, uslovljena u posljednjoj liniji pojavom novog gradjanskog odnosa prema svijetu, djeluje i r a z v i j a s e u o n i m c e n t r i m a u k o j i m a k u l t u r n i ž i v o t n a j v i š e b u j a, p a m a k a r t o b i l i i f e u d a l n i c e n t r i. Inicirana od gradanstva u toskanskim (Giotto, Duccio, S.Martini) i Sjeverno francuskim gradovima, odnosno burgundsko-flamanskim, ta realistička pomjeranja, to međusobno oplodavanje unutar "internacionalne gotike" od neobične su važnosti: u njima se javlja sve oštrije skretanje atributivnog metoda religiozne umjetnosti prema objektivnim zakonitostima, prema realizmu. Odredujuća zemlja tog kretanja, koje je, vidjet ćemo, zahvatilo i Njemačku i Italiju, je Francuska. Upravo zato treba, bar u osnovnim obrisima preći etape tog razvitka visoke gotike i u njenoj domovini. Treba, međutim, unaprijed utvrditi da ti međusobni utjecaji ni u kom slučaju ne mogu biti osnovne pokretačke sile. Duboka griješka Maxa Dvořaka i sastoji se u tom što nove spoznaje Masaccia i Van Eycka hoće do kraja da izvede iz oblika koji su im prethodili. Ne u tu svrhu, nego radi izučavanja sazrijevanja ljudske predodžbene i reproduktivne moći, radi osvjetljenja ove postepene akumulacije lik. iskustva, za koje su spomenuti geniji značili sumiranje i nadilaženje- mi ćemo dati pregled tog razvitka onog umiverzalnog kasnogotičkog stila, čiji najviši predstavnik jest Hubert van Eyck.

Četiri osnovna centra umjetničkog života postoje u 14. vijeku u Francuskoj. U prvom redu P a r i s, središte čitave kulture tog doba na Sjeveru, kozmopolitski centar koji i stvara umjetnost kozmopolitskog karaktera. Dante je 1302 zablješten tim gradom i njegovom umjetnošću. Već na početku 14. vijeka zabilježeni su dodiri s Italijom, a za kraljevanja Ivana Dobrog i Karla V. Pariz je pun flandrijskih umjetnika.

Sterling: Les primitifs francais sl.16,17

Ne može se ustanoviti u jačem omjeru da bi ti umjetnici unosili neki svoj specijalni stil, kako se to obično govori. Miniature, tapiserije i slike pokazuju čist stil franc. visoke gotike. Ali nakon tog vremena javljaju se utjecaji iz

Italije, koji međutim u pariškom krugu nikad nisu mogli zahvatiti ono značenje koje su imali za ostale fr.škole.

Sterling 20,21

Tako iz samog kraja 14 vijeka potječe D i p t i h W i l t o n oko 1395 koga ćemo uzeti kao primjer talijanskih, specijalno s i e n s k i h upliva. Sterling je mišljenja da se u nekim ostalim djelima mogu naći naturalistički momenti, koji bi navodno bili svojstveni flamancima.
No dok je Pariz ostao izvan domašaja tal. upliva a ubrzo i izgubio veće značenje, sudbinom franc. gotike odlučili su ostali centri. U prvom redu:

A v i g n o n

Godine 1316 on je postao centar papinskog dvora, izgrađenog u sasvim feudalnom smislu. Izravna veza Francuske s Italijom je uspostavljena.

Aristokratsko feudalno društvo traži umjetnike. Oko 1335 dolazi S i m o n e M a r t i n i sa Lippom i Tedisiom Memmi i ostaje do smrti 1445.

Sterling 40,41

Slikaju freske i slike. Matteo Giovanetti (iz Siene) stoji 1343-47 na čelu grupe umjetnika koja radi u Garderobi scene ("Chasses et Peches") sasvim profanog karaktera. U S o r g u e u otkrivene su slične freske kasnijeg doba bez ikakvih tragova Giottova upliva, a nalazimo se već oko 1365.

Kad je 1367 papa napustio Avognon, kulturni i umjetnički život produžio je da se razvija u tom kozmopolitskom duhu, pod pretežnim sienskim uplivom.

Sterling 46

Javljaju se međutim i uplivi firentinski, tako da se osnovna uloga avignonskog centra ne sastoji u stvaranju neke stilski jedinstvene avignonske škole, nego u p r e n o s u talijanskih upliva na sjever, a o s o b i t o p r e k o B u r g u n d i j e u N i z o z e m s k u.

Otuda počima oko pol.14.st. r e c e p c i j a t o s k a n s k i h t e k o v i n a u F r a n c u s k o j. Dok je do tog vremena gotička struja tekla ravnomjerno ali sa već očitim elementima iscrpljenja i manirizma koji je neposredni rezultat dekadentne kulture feudalizma, dolaze dakle tokom 1. polovine tal. uplivi, a oko 1350 s a z r i j e v a t a r e c e p c i j a d o p r v i h o s j e t l j i v i h r e z u l t a t a. Oni se manifestiraju u trećem i četvrtom velikom centru franc.umjetnosti 15.v. u B o u r g e s u, na dvoru vojvode od Berrya, i u D i j o n u na dvoru burgunskog vojvode. Ne ulazeći u kronološki razvitak umjetnosti tih područja pratiti ćemo asimilaciju i prevladavanje talij. upliva i stvaranje i n t e r n a c i o n a l n o g s t i l a v i s o k e g o t i k e.

Dvořak Das Ratsel sl.34

Prvi period recepcije, kojeg je Dvořak nazvao prvim i t a l i j a n i z i r a j u ć i m s t i l o m, obuhvaća razdoblje od 1350-80, dakle istovremeno kad se giotteskni i sienski uplivi osjećaju

u svim naprednijim centrima sjeverno od Alpa: pojedini elementi talijanskog načina preuzimlju se i komponiraju na plohi sa elementima domaće umjetnosti. Tako one pećine i stabalca sa miniatura molitvenika vojv. od Berrya u par. Nacion. Biblioteci.

Dvořak 37

D r u g i i t a l i j a n i z i r a j u ć i p e r i o d od 1380-1400 je period r e s o r p c i j e: talijanski upliv asimiliraju se sve više sa domaćim elementima. Unutar centra "franko-flamenske škole" u Bourgesu pretstavnik tog stila je u prvom redu miniaturist J a q u e m a r t d e H e s d i n . Dovoljno je vidjeti njegov M o l i t v e n i k v o j v . o d B e r r y a u B r u s s e l l e s u . Sinteza tal. elemenata jasna je. Ipak, nije teško u svakom takvom djelu uočiti elemente koji su urođeni sjevernoj umjetnosti i

Dvořak 36

mnogo bliži gotičkoj skulpturi nego li Italiji (glave, napr.). A to se može primjetiti i na ostalim djelima ovog razdoblja, na T o n d u s o p l a k i v a n j e m u Louvreu. Ono, međutim, što se

Dvořak 47

već sada može primjetiti, to je v e ć a n a t u r a l i s t i č k a m o g u ć n o s t r e p r o d u k c i j e . Od gotičke skulpture, koja se autohtono razvijala smjerom realnosti, dobila je ta umjetnost italijanizirajućih slikara svježinu i smisao. Dovoljno je vidjeti vojvodin g r o b n i s p o m e n i k u S v . k a p e l i u B o u r g e s u, a još više kraljevske nadgrobne monumente u St.Denisu od B e a u n e v e u - a. Od Chartesa do tih remek djela visokogotičkog naturalizma prošla je čitava franc.gotika; nekoliko generacija akumuliralo je iskustva neposrednim zrenjem prirode. U okviru općeg obraćanja kršćanske kulture objektivnom svijetu i gotička je skulpture došla do mogućnosti reprodukcije kakva je bila nepoznata od Augustovih vremena. Dvořak je u skladu sa svojom formalističkom teorijom spreman da vidi u tome neophodni uslov renesanskog realizma. Ono što treba u tome vidjeti nije, međutim, ništa drugo do li p o s t e p e n o i n e z a u s t a v l j i v o k r e t a n j e l j u d s k e s v i j e s t i i s p o z n a j n i h m o g u ć n o s t i p r e m a s t v a r n o s t i . I u Beauneveu-ovim miniaturama (Psaltir vojv.od Berrya) možemo ustanoviti isti stupanj reproduktivnih mogućnosti, tako da doba kralja Karla V možemo smatrati završetkom jednog dugog razvitka.

U čemu se, pak, sastoji doprinos talij.tekovina? I što je značilo za Italiju kao i za Europu klasicisiranje Duccia i Giotta?

Klasične sheme Giottove, tipovi, draperije, kompozicija na prvi pogled i z g l e d a j u (napra-

ma gotičkoj evoluciji prema realnosti tokom 12. i 13. vj.) kao oživljavanje i d e a l n i h koncepcija antike. U stvari (a to je Dvořak previdio) u svojoj zemlji, u Italiji, oni su značili veliki n a p r e d a k p r e m a r e a l n o s t i , odvajanje od bizantinizma, ali pod posebnim uslovima tog bizant.shvatanja. Za razliku od sukcesivnog naturalističkog evoluiranja na Sjeveru, u Toskani je oko 1300 došlo do naglog preloma i uspona koji se može objasniti samo ogromnom kondenzacijom građanskog elementa, naglim revolucioniranjem društvenih odnosa. Iz tog čudesnog toskanskog bazena zrače po cijelom kontinentu, gdje joj su za to prilike bile "zrele, nove tekovine talij. "protorenesanse" izgrađene na bazi neohelenskih (bizantinskih) ili antiknih utjecaja. U čemu je velika inovacija te umjetnosti ? U shvatanju slike kao i s j e č k a p r i r o d e , kao na plohu prenijetog p r o s t o r a . Giottova pravila značila su za gotičku umjetnost Sjevera riješenje upravo ovog problema, i oko 1380. g. ona su bila prihvaćena kao najnovija i najvažnija tekovina. A ujedno i p r o b l e m k o m p o z i c i j e , podređenje detalja cjelini. Jer u sjevernoj gotici, koja se postupno razvijala n e p o s r e d n i m opažanjem, u p r a v o k o m p o z i c i o n i s u p r o b l e m i b i l i n a j t e ž i , oni se nisu dali "imitirati" iz prirode, niti naučiti empirijskim posmatranjem: njihova riješenja su plodovi dugog umjetničkog iskustva rezultati koji se dostižu s a m o u k l a s i č n i m e p o h a m a.

Jedinstven prostor i jedinstvena modelacija volumena u njemu bili su rezultat tog novog načina. A u vezi s njim mijenja se i boja, ona postaje više l o k a l n a , logična, za razliku od apstraktnog koloriranja gotike, koja je boje birala p r e m a v a ž n o s t i objekta. Ogromno značenje tih novih iskustava za kasno gotičko slikarstvo očitovalo se u trećem periodu, u p e r i o d u p r v o g n a t u r a l i s t i č k o g s t i l a , k a k o g a j e D v o r a k n a z v a o , (1400-1426).

Dvořak 40

Osnovno djelo na kome se može pratiti odvijanje tog perioda je m o l i t v e n i k d e B e r r y - a u C h a n t i l l y , n a j z r e l i j e i najvažnije slikarsko djelo gotike uopće, jedan od najznačajnijih miljokaza historije umjetnosti. Djelo braće Limburg (Paul, Herman, Jannequin) ostalo je nedovršeno kad je vojvoda umro 1416.god.

Na nekim listovima talijanski upliv još nije prevladan. N o š e n j e k r i ž a na pr., očito se oslanja na trecentiste, na Giottove sljedbeni-

ke druge polovine, na Taddea Gaddi konkretno. Ali ono što se odmah zapaža to je daleko veći naturalizam i vjernost u reprodukciji objekta.

Dovoljno je vidjeti raznolikost tipova u povorci i realističku arhitekturu ulice, koja nadomješta apstraktne sheme Talijana. A slično se opaža i u pejzažu: kavalkada P o v o r k a t r i j u K r a l j e v a ima pravu odjeću orijentalaca, a shema pejzaža ispunjena je realističkim motivima. To uostalom više nije pozadinska kulisa toskanskih trecentista, nego duboko ispružen prostor sa realnim gradom u daljini. Još ljepše je pejzaž dat u P o k l o n s t v u k r a l j e v a sa livadama i stadima ovaca, koje kao drugi plan povezuju prednji dio sa stražnjim, u kome se opet vide realistički oblici gotičkih zgrada. Točnost razmjera je takva da se ne može ni zamisliti u tal.trecentu, a k tome se pridružuje, prvi put u historiji i s t u p n j e v a n j e t o n o v a u d a l j i n i t.j. z r a č n a p e r s p e k t i v a. Boje blijede i postepeno nestaju u skladu sa linearnom perspektivom prostora. Taj realizam nalazi se na istoj liniji kao onaj kraljevskih kipova u S.Denisu. Nakon što je,pomoću Giottovom,ostvarena osnovna prostorna shema, realizam franc.gotike naglo napreduje prema posljednjim konzekvencama. P o j e d i n a č n e p r i r o d n e s t u d i j e , p o z n a t e v e ć s a k a t e d r a l a , m o g u s a d a d a s e s i n t e m i z i r a j u i s r a z m j e r n o u k o m p o n u j u u j e d i n s t v e n o p r o v e d e n t r o d i m e n z i o n a l n i p r o s t o r .

Dvořak 41

Dvořak 42

U tom smislu, s više ili manje asimiliranim talijanskim i francuskim elementima, kreće se sva tadanja minijatura prvog i drugog decenija 15.vijeka. A sličnu evoluciju možemo pratiti i na oskudnim t a b l a m a , koje su se sačuvale iz vremena oko 1400. Osobito na K r u n j e n j u M a r i j e iz Berlina možemo pronaći za to doba tipičnu s i n t e z u t a l i j a n s k i h i k a s n o g o t i č k i h u p l i v a . Remek djelo tog smjera nastalo je u Dijonu: S m r t s v. D e n i s a o d M a l o u e l a i B e l l e c h o s e a iz Brabanta (1415-16). Stilsko jedinstvo i bogatstvo realističkih zapažanja postignuti su onom asimilacijom talijanskih tekovina sa gotičkim naturalizmom, koja karakterizira zadnju fazu franc.gotike uopće.

Dvořak 45

Sterling 50 52 56

Dvořak 46

A u isto doba i na istom području politička skulptura također dosiže svoj posljednji razvojni stadij: to je umjetnost C l a u s S l u t e r a.

Treba, naravno, istaći da se ne radi o najzrelijoj fazi nizozemske, nego francuske plastike, o fazi koja slijedi neposredno odmah iza Beauneveu-a. Sluter i Marville vezani su sa gotikom u načinu oblikovanja i u tipologiji i Dvořak ima potpuno pravo kad primjećuje da se t a s k u l p t u r a n e m o ž e p o s t u p n j u z r e l o s t i u p o r e d i t i s a V a n E y c k o m i njegovom realističkom dosljednošću. Na liniji gotičke neproduktivnosti, Sluter znači baroknu evoluciju istog metoda, dok se Jan Eyck već nalazi s one strane gotike. Ali usprkos tóga Sluterova nam skulptura pokazuje gdje i kada je opća idejna i kulturna situacija dozrela do krajne granice, u kojoj će se javiti mogućnost prebacivanja na viši stupanj. One, kao minijature braće Limburg i slikarstvo Bellechosea, ukazuju na vrhove feudalizma, na kneževske dvorove koji su označavali vrhunac feudalne kulture, pa dakle n u ž n o r e s o r b i r a l i i p a r t i c i p i r a l i i n a o n i m e l e m e n t i m a i t e n d e n c a m a , k o j e j e u t u k u l t u r u u n i j e l o g r a đ a n s t v o . Postojeći kao sastavni dio feud.sistema, gradovi su kroz svu drugu polovinu Sr.vijeka razvijali svoj način gledanja. On se očitovao u filozofiji i praktičnoj znanosti, kao i u umjetnosti, on se, dakle, nužno morao očitovati i u dvorskoj umjetnosti. Od 13. vj. može se pratiti to skretanje prema realnosti u svim manifestacijama kulturnog života. Vidjeli smo da su odlučni poticaji došli iz onog bazena u kome su gradovi bili najgušće posijani. Dva toskanska grada značila su više za cijelo 14 stoljeće nego li čitave feudalne zemlje. A l i p o s t o j a l o j e i n a S j e v e r u p a r a l e l n o đ j e l o v a n j e đ o m a ć e g g r a đ a n s t v a v e l i k i h k o m u n a F r a n c u s k e , N i z o z e m s k e , N j e m a č k e n a t u đ v o r s k u f e u đ a l n u u m j e t n o s t , k o j a j e t a k o đ o b i l a m o g u ć n o s t r a z v o j a p r e m a v i š i m s t u p n j e v i m a . Iz građanskih slojeva iz gradova Francuske, a osobito Flandrije, Brabanta i Holandije, stizali su umjetnici na te dvorove, rekrutirali su se pravi stvaraoci miniatura i slika, klesari katedrala i opatija. Dvořak naravno griješi dok smatra da u tim formama treba vidjeti uslove iz kojih je izašla van Eyckovska umjetnost. Ali na jednom mjestu on se približio istini.

"Novi društveni slojevi mogu, nakon što su postigli političku i privrednu afirmaciju, preuzeti baštinu i imetak starije kulture, ali oni nikad ne mogu preko noći stvoriti jednu novu kulturu. Tako nije

ni kultura sjevernofrancuskih i nizozemskih komuna i područja nastala kao neka nova teritorijalna tvorevina u suprotnosti naprama kulturi starijih vremena, nego u oslonu na veliku kulturnu evoluciju, koja se izvršila u Sjevernoj Francuskoj tokom Srednjeg vijeka" (Dvořak, Das Ratsel, 202).

Bez obzira na što se nova kultura ipak stvara u dijalektičkoj suprotnosti naprama staroj, točno je to da se unutar stare kulture javljaju elementi nove, a upravo ti elementi tvore progresivno kretanje. Tim više je to točno za ovo doba u kome još postoji apsolutna ekskluzivnost feudalizma i građanstva, u kome su oni još s a s t a v n i d i j e l o v i j e d n o g t e i s t o g s i s t e m a . Osnovna suprotnost feudalizma nije u to doba suprotnost feudalci-građanstvo, nego feudalci-kmetovi. Ali prva suprotnost će se i na sjeveru uskoro zaoštriti, mjestimično do teških i krvavih borba. I u p r a v o u t i m p o d r u č j i m a z a o š t r i t ć e s e u s k o r o i s u p r o t n o s t n o v e u m j e t n o s t i n a p r a m a s t a r o j ; u F l a n d r i j i u p r v o m r e d u . Društvena narudžba Jobocus Vyđta biti će sasvim drukčija od one vojvode od Berrya, kao što će i umjetnički metod braće van Eyck biti drukčiji od onog braće Limburg. Kad Dvořak kaže da se u fl'andrijskim pokrajinama kao u rezervoaru sakupilo na početku 15. vj. sve što je prošlost stvorila, onda je on time točno utvrdio građanstvo k a o k u l t u r n o g n a s l j e d n i k a feudalizma. Ali kad veli da se nova umjetnost tih pokrajina može objasniti tom općom recepcijom i preradom starih kulturnih vrijednosti, on u tome slijedi svoju formalističku teoriju imanentnosti umjetničkog razvitka, previđa da je nova umjetnost mogla nastati samo k a o n o v a s p o z n a j a , k a o o d n o s n o v o g s p o z n a v a j u ć e g s u b j e k t a p r e m a o b j e k t i v n o j s t v a r n o s t i .

Treba osim toga istaći činjenicu koju Dvorak nije primjetio: da se u toj feudalnoj dvorskoj umjetnosti, koja je u svojim najvišim vrhuncima dosegla izvjesne realističke kvalitete, r a đ i z a p r a v o o v r l o r i j e t k i m s l u č a j e v i m a , o p o j e d i n i m r e z u l t a t i m a koji su se očitovali oko 1400 g. a n i k a k o o r a z v o j u u s v o j š i r i n i f e u d a l n e k u l t u r e . Ta i sam Dvořak je mogao tek na nekoliko monumenata u nizu iluminiranih manuskripeta pratiti to evoluiranje. S druge strane, on je sam upozorio da "umjetničko stvaranje u komunama u mnogočem ima još univerzalnije značenje

Dvořak 50

nego li ono na francuskim dvorovima" (str.203), misleći pri tom u prvom redu na tapiserije, tekstil i zanatsku umjetnost uopće. Značenje te umjetnosti može nam pokazati visoku umjetničku vrijednost M a n t e l a s a S v . I v a n o m (Burgundski parament u Beču), da uzmemo samo jedan primjerak iz te bogate, još nesistematizirane grane historije umjetnosti.

Mi ćemo kasnije pokušati ocrtati zašto je došlo do tog snažnog koncentriranja umjetničkog života upravo u tom nizozemskom bazenu. Za sada, na prelazu 14 u 15 vijek, vidljive i najnaprednije manifestacije nalaze se u spomenutim dvorovima u Parizu, Bourgesu i Dijonu, osobito u ovom posljednjem. A i u ostalim zemljama možemo opaziti istu pojavu, sa težištem u najnaprednijim gradovima, samo što iradiranje ovog franc. visoko gotičkog naturalizma po velikom dijelu Evrope daje ovom razdoblju prve pol. 15. vj. izvjestan z a j e d n i č k i internacionalni biljeg. On se može opaziti u Švicarskoj, kao i u Španjolskoj. Mi ćemo vidjeti da je smjer Rogier Van der Weydena u Nizozemskoj najviši izraz upravo tog stila. Ali u Italiji on je dobio osobito značenje upravo radi sudara sa onom starijom domaćom strujom, koja je svojedobno značila velik i snažan proboj iz bizantinskog šematizma sa Giottovom školom. U problematici koja iz tog sudara nastaje Dvořak je, dosljedno svojoj metodi, izveo sasvim kriv zaključak.

Neosporno je da cijela Sjev. Italija stoji od početka 15.vj. u znaku te i n t e r n a c i o n a l n e g o t i k e . Preko Alpa silaze ti utjecaji s miniaturama i tapiserijama, a gradnja gotičke katedrale u Milanu postaje nužno žarište tog strujanja. Upravo u doba dok se u naprednijoj Toskani elaborira renesansa, dozrijeva na sjeveru gotička linija Stefano do Zevio-Pisanello. I onda Centile da Fabriano. I upravo s tim umjetnicima hoće Dvořak da premosti, tobože nepremostiv, jaz koji navodno zijeva između pizanskog Campo Santa, odn. Altichierovih i Davanzovih fresaka u kapeli Sv. Jurja u Padovi i Brancacci-kapele. S j e v e r n i g o t i č k i n a t u r a l i z a m b i o b i k o p č a k o j a o m o g u ć u j e r e a l i z a m r e n e s a n s e . To znači, prvo, ne vidjeti ligičnu vezu linije Giotto, Starnina, Masaccio i, uopće, prirodan rast talij. trecenta. Drugo: ne vidjeti upravo još i suprotnost između Gentilova gotičkog naturalizma i Masacciova humanističkog realizma. I treće: htjeti formalistički izvesti renesansu iz sjevernih utjecaja, mimoišavši njene stvarne lokalne, društvene i kulturne korijene.

Na Sjeveru, međutim, umjetnost Huberta van

Eycka je posljednja konzekvenca i logični završetak tog kretanja. Jan Van Eyck već znači prelaz preko njega u času, kad je, u vjekovnoj borbi dogme i iskustva, i u umjetnosti ovo posljednje postalo osnovni kriterij i pokretač umjetničkog stvaranja.

Ali prije toga treba uočiti posljednju kariku koja je prethodila Hubertu.

Dvořak 51

Nju je Dvořak nazvao drugim naturalističkim stilom (1526-35). Ona u stvari obuhvaća djela u kojima je objektivacija odraza došla do u gotici najvišeg mogućeg vrhunca, a vrlo često prešla preko simulacije i u čist realistički metod.

U "Les tres riches heures" braće Limburg u Chantilly-u postoji niz još naprednijih ilustracija. Na liniji razvitka kalendarskih scena (koje su kroz cio srednji vijek bile uvijek najviše realistički motivi) uspjelo je jednom od braće Limburg dostići razinu čistog realističkog metoda. Sama tema nije tražila nikakvu simulaciju. Između umjetnika i objekta uspostavljen je izravan odnos. Sredstva kojim je taj odnos fiksiran neviđena su u evropskoj umjetnosti do tog vremena.

Dovoljno je pogledati prizor Sjetve da se utvrdi koliko je percepcija i reprodukcija prirode daleko uznapredovala, kako su sve pojedinosti u svojoj realnosti zapažene i reproducirane. Ono što je gotika radila u pojedinačnim studijama i gomilala dezorganizovano na površini slike, to je ovdje jasna i stvarna svakidašnjica. Ali ono što je osnovno u tim miniaturama to je: jedinstven i dosljedno izgraden prostor posmatran s jedne određene točke gledišta. U tom prostoru sve su stvari točno postavljene na svoje mjesto i uklopljene u nj svojim razmjerima i svojom bojom. Ne sa giottesknom šablonom i sa apstraktnim kulisama, nego sa točnim i izravnim zapažanjem prirode, sa skoro apsolutnim znanjem perspektive i, što je sasvim novo, sa relativno visokim mogućnostima zapaženja atmosferskih fenomena, dat je na ovim malim slikama stvaran isječak prirode. Pejzaž u nekoliko planova i dvorac u kompliciranom položaju u pozadini - to je nov i velik zadatak kojeg miniaturist s lakoćom svladava. Zato je bez sumnje trebalo izvjesno naslijeđeno iskustvo, ali u prvom redu tre-

balo je imati jasan cilj i zadatak oslobođen religioznih iracionalnih koncepcija, drugim riječima n o v o d n o s p r e m a s v i j e t u i ž i v o t u.

Može se čak i prihvatiti da je to jedinstveno zahvaćanje cjeline prostora bilo omogućeno "preuzimanjem antikno-bizantinske baštine" i da je tek toskanski trecento te aktualizirane i ponovno otkrivene perspektivne tekovine prenio na Sjever. Sporedno je kod toga pitanje da li bi ove chantillyske vedute mogle nastati bez Giotta ili ne. U svakom slučaju treba unutar kontinuiranih napora gotike, koji se od samih početaka mogu pratiti, da se približi realnoj reprodukciji s v a k o g o b j e k t a, potražiti korijen ovog dosljednog realizma. Realizirati i n d i v i d u a l n o i o b j e k t i v n o svaki pojedini detalj, to je ta stalna težnja gotike, koja se vrlo sporo razvija u vezi sa društvenim i idejnim razvojem, a koja tek u o g r o m n o j, dotad nevidenoj produkciji 14. i 15. vijeka d o s i ž e s v o j e i s p u n j e n j e. Ne samo u pejsažu, nego i u portretu ovo doba označeno je realističkim odnošenjem p r e m a o b j e k t u, k a o š t o j e l o u v r e s k i p o r t r e t p r i n c a i z k u ć e V a l o i s, ili onaj mali a k v a r e l, koji se čuva u Nat. Biblioteci u Parizu, a potječe od pariške škole iz početka 15. stoljeća. Da li je potrebno naglasiti da ti pojedini primjerci (pa makar i ostaci jedne jače realističke produkcije) mogu za nas biti samo znakovi izvjesnog kretanja, a ni u kom slučaju ne znače prelaz na novi metod u svoj širini umjetničkog stvaranja?

Dvořak 52

Sterling 39

Ali prije no što predemo na Huberta i Jana Van Eycka treba dotaći jedan problem koji je još uvijek predmet spora u historiji umjetnosti, a značajan je zbog toga što se radi o posljednjoj karici između braće Limburg i braće Van Eyck, a, prema većini ostalih istraživača, o samim djelima upravo ovih posljednjih. Radi se o

Beenken, H. und J. van Eyck sl. 4-6

Turinsko milanski manuskript

G. 1902. pronašao je Durieu u Turinu i publicirao ("Henres de Turin", Paris 1902.) rukopis, kojeg je 1413 dao raditi vojvoda od Berrya, sa minijaturama koje po zrelosti stila daleko nadilaze one iz Chantillya. Uz nekoliko manjih ilustracija, na kojima je pejzaž prikazan vjernošću i mekoćom kakva je bila nepoznata do tog časa, ističe se ona sa povorkom jahača na morskoj obali, u pozadini koje se prostire duboki morski horizont sa visokim nebom na način kasnijih holandeških pejzažista. Taj duboki prostor jest

Dvořak 56

ono što tu sliku toliko odlikuje od onih iz Chantilleya. Na zastavi koju nosi jedan pratioc vide se grbovi bavarsko-henneganško-holandeškog kneza. Posljednji potomak te kuće koji je vladao Holandijom, Wilhelm IV, umro je 1417. Rukopis je prema Durieu-u mogao dakle nastati između 1413-1417/a ova bi ilustracija imala prikazati povorku zahvalnosti radi spasenja iz brodoloma ili triumf zbog pobjede nad Frizima. Po vremenu nastanka i po visokoj umjetničkoj kvaliteti Durieu, pa i mnogi ostali, atribuirali su ove miniature Hubertu van Eycku.

M. Dvořak je u svojoj knjizi izašloj 1904 stilskom analizom prilično uvjerljivo argumentirao svoje mišljenje da se tu zapravo radi o majstoru koji je s t i l s k i m n o g o z r e l i j i o d H u b e r t a , to je vrijeme postanka pomaknuo za 2 decenija naprijed, p o l o v i n o m t r i d e s e t i h g o d i n a . (Sv. Julijan i Marta na moru). Osporivši vjerojatnost argumentu o grbovima, temu triumfa je protumačio kao stari psalmodijski motiv kojeg je umjetnik zaodjenuo u savremeno ruho, dok na M a d o n i s a d j e v i c a m a nije naravno našao nikakvih oznaka koje bi ukazivale na Huberta.

God. 1911 Hulin de Loo je objavio drugi dio minijatura, koje su kasnije pronađene u Milanu. ("Heures de Milan", Brüssel). Kvalitet tih slika neosporno je govorio za velikog majstora i de Loo je tri pripisao Hubertu i to: K r š t e n j e k r i s t o v o divan širok pejzaž sa ukomponiranom simulacijom krštenja, sa humanističkim efektom u vodi s vanrednom mekoćom atmosfere, "M r t v a č k u m i s u" sa fenomenalno egzaktnom perspektivom i o trinom reprodukcije, te "R o đ e n j e I v a n o v o" sa žanr-simulacijom, neobične egzaktnosti i vještine slikanja interieura. Janu je pripisao K r i s t a n a m a s l i n o v o j g o r i i R a s p o ć e radi snažnije koncepcije likova i dramatičnije sadržajnosti cijelog prizora i radi smisla za voluminoznost oblika. Cio niz ostalih minijatura, koje je van Loo pripisao Janu, nalaze se duboko ispod njegove razine, pripadaju nekoj sasvim trećoj ruci.

Borba oko vremena nastanka turinsko-milanskog kodeksa produžila se do naših dana i ne može se smatrati završenom usprkos toga što je cio niz istraživača od Winkflera (Die Altnidärl. Malerei) do H. Beenkena (Hubert und Jan van Eyck, 1940) priklonio se Durieu i van Loo-ovom mišljenju da postanak treba postaviti u 2. decenij i pripisati Hubertu i Jan van Eycku. Najglavniji protivnik tog mišljenja je opet Max Dvořak. U svom 1918 objavljenom spisu: "Die Anfänge der holländische Malerei" on je ostao pri svom stanovištu da je autor tih miniatura jedan, u stilskom pogledu i odnosu prema pejzažu, još više napredovali, majstor pod utjecajem braće van Eyck u 4. deceniju, ali vjerojatno iz kruga ranih Holandeza prije Gertgena, Ouvatera i Boscha. S tim minijaturama Dvořak je pripisao tom nepoznatom slikaru i niz djela Huberta van Eyck (Lenjingradski diptih i budimpeštansko "Nošenje križa").

Koji su Dvořakovi argumenti?

Odbivši Paul Postova dokaze sa historijsko-kostimskim razmatranjima, on nalazi cio niz okolnosti koje obezvređuju i heraldičku argumentaciju. Na novootkrivenoj M r t v a č k o j m i s i vidimo grbove Holandije i Hennegau-Flandrije, bez kućnog grba bavarske kuće Wilhelma IV, a to nesumnjivo ukazuje n a v r i j e m e p o s l i j e W i l h e l m o v e s m r t i 1517. Na minijaturi "Spašenje kralja od neprijateljske opasnosti" javlja se i burgundski grb, a to ukazuje na doba iza 1530 kad je došlo do ujedinjenja Burgundije sa Flandrijom i Brabantom. Dvořak iz toga izvodi postanak minijatura neposredno prije izumrća b a v a r s k o - h o l a n đ s k e k u ć e, vjerojatno po narudžbi Jakobäe Holandiske, koja je umrla 1536, te bi se tako u tom umjetničkom spomeniku ogledala historija tih krajeva za prvih decenija 15. vj.

Beenken 48

Ali težište Dvořak polaže na stilsku analizu, na tek označene slikovite, a nikako statuarne Hubertove nabore na draperijama i ostale detalje, ali najviše na osnovni i opći odnos prema prostoru. Pozadine Jana (i Huberta ev.) su građene jasnim, plastičnim reproduciranjem pojedinosti i u najdaljim predjelima.

Beenken 7

Sve je vidljivo i zasebno oblikovano, adirano u cjelinu neospornom sintetskom snagom jednog velikog majstora. Ali u pejzažima turinsko-milanskog rukopisa ta je sinteza s a s v i m d r u k č i j a i n a v i š e m r a z v o j n o m s t u p n j u. To nije sinteza postignuta sitnim adiranjem pojedinosti, nego c j e l o v i t i m zahvatom prostora, u kome se pojedinosti gube i podređuju jedinstvenom pogledu, a sredstva kojima se to postiže jesu s v j e t l o i b o j a. Oni stvaraju difuznu atmosferu (Sv.Julijan), koja obuhvaća i zapravo formira dubinu prostora. Nebo, kao u kasnijim holandeškim pejzažima, dobija pretežno značenje u cjelini atmosferskog ugođaja.

Beenken 10

Beenken 9

A slično je i u slikanju zatvorenih prostora, u R o đ e n j u S v . I v a n a naročito; to je prekrasan primjer interieura, koji nam se čini kao neposredna priprema Holandeza iz 17. vj. Nije to kao kod Jana uski prostor, skoro potpuno ispunjen i podređen figuri, nego je s a m p r o s t o r osnovni objekt, on se proširuje na sve strane, a građen je s apsolutnim osjećanjem prostornosti i svjetla. Likovi su potpuno podređeni tom osjećanju i razmješteni tako da nas sile proći kroz sve planove, do glavne teme koja je zbita u lijevom uglu. Slično je i u M r t v a č k o j m i s i, gdje vanredno građen i na sve strane proširen prostor p o d r e đ u j e s e b i t e m a t s k o z b i v a n j e i s t v a r a p o t p u n o j e d i n s t v o d o j m a. A u svim

Beenken 98

Beenken 8

tim slikama figure nisu u apsolutnoj međusobnoj vezi koja karakterizira Janove grupe, nisu podređene psihologiji i akciji protagonista, nego egzistiraju i žive svojim posebnim životom. Bez sumnje i Jan van Eyck, kako se to vidi iz M a d o n e v a n d e r P a e l e , slikao je majstorski svijetlo, ali ono je tu ne prostora i ugođaja radi, nego zbog modelacije likova i volumena. Ni u kom slučaju pak, ne može se, prema Dvořaku, ovo majstorsko vladanje svijetlom i bojama atribuirati jednom još starijom majstoru kao što je bio Hubert, koji je tako izrazito prelazna ličnost.

Beenken 91

Silom stilske analize Dvořak je primoran da u vezi tih minijatura (Mrtvačka misa) pripiše tom nepoznatom majstoru i niz slikarskih radova. Dovoljno je uporediti grupu žena u Mrtvačkoj misi sa onom na new-yorškoj Golgoti, pa istu tu kompoziciju u dubini, a, zbog velikih sličnosti u likovima i haljinama, i N o š e n j e k r i ž a , od kojeg se u Budimpešti sačuvala kopija. A zbog niskog kvaliteta i pomanjkanja stilskih afiniteta Dvořak isto tako odlučno osporava Janu miniaturu M a s l i n o v e g o r e , kao i R a s p e ć e iz turinskog rukopisa, koje bi navodno u stvari bila kopija po jednom izgubljenom Janovom originalu. I uopće sa odlučnim Janovim uplivom i tumači Dvořak one stilske srodnosti koje se nesumnjivo nalaze u turinsko-milanskom kodeksu.

Beenken 15
Dvořak 64
Beenken 13
Beenken 64

S druge strane upravo te srodnosti upotrijebili su Dvořakovi protivnici da pokažu identičnost majstora tih miniatura sa Hubertom i Jan van Eyckom. I mi možemo ustanoviti nesigurnost njegove teze usprkos vanredne i zaista duboke stilske analize. Ako sa ovim raspećem uporedimo b e r l i n s k o koje i sam Dvořak pripisuje Janu, naći ćemo u tipu Krista i u pejzažu takve srodnosti, koje je Dvořak zaista mogao objasniti samo tako što je m i n i a t u r u p r o g l a s i o z a s l o b o d n u k o p i j u Janove slike. Ili uporedimo li pejzaž sa miniature K r š t e n j a K r i s t o v a sa pejzažom u M a d o n i K a r đ i n a l a R o l i n a, moći ćemo ustanoviti takvu sličnost sintetičke obrade predjela, da se cijela Dvořakova argumentacija počima kolebati. Ne treba, naravno, zaboraviti da je upravo ta minijatura pripisana ne Janu nego Hubertu, te da je Dvorak te afinitete objašnjavao u p r a v o u p l i v o m J a n a n a n e p o z n a t o g m i n i j a t u r i s t u. Ali u još težu situaciju dolazi Dvořakova teza zbog slike koju je i on sam primoran da pripiše Jan van Eycku, zbog M a d o n e u c r k v i, vanrednog djela, u kome Jan razvija upravo neke od bitnih kvaliteta poznatih nam sa t u r i n s k o - m i l a n s k o g r u k o p i s a:

Dvořak 27
Beenken 89
Beenken 26

perspektivni duboki prostor gotičke crkve, kao na Mrtvačkoj misi, i vanrednu reprodukciju svijetla, koje kao na Rođenju Ivanovu ispunja unutrašnjost prostora gustom vibrirajućom atmosferom.

Već iz toga vidimo kako se pitanje turinsko-milanskog kodeksa, te važne karike na prelazu gotike u realizam 15.vj., ne može smatrati riješenim. I mi ćemo ga ostaviti otvorenim usprkos činjenice što većina novijih istraživača stoji na stanovištu stare Durieu-Hulinove teze. Njihove primjedbe nisu mogle do kraja obeskrijepiti Dvořakovu analizu, sa kojom je on, uostalom učinio medvedu uslugu svom vlastitom nastojanju: pronaći među članove između braće Limburg i Gentskog oltara.

Time se još više ističe nužnost objašnjenja "zagonetke", ne nekim formalističkim nadovezivanjem na prethodne umjetničke forme i spoznaje, nego uočavanjem novih društvenih i idejnih pozicija sa kojih su jedino ova nova spoznanja mogla biti dostignuta.

Društveni i kulturni uslovi

Karta Holandije i Flandrije

Uslovi koji su omogućili taj prenos gotičkih iskustava, to spajanje feudalne tradicije francuskih dvorova sa novim građanskim duhom nizoz.gradova, leže u ekonomskim i političkim prilikama tog geografskog područja.

Radi se o činjenici 1.) što se na sjevero-zapadu u neposrednoj blizini te stare kulture razvio vanredno gusto naseljen i neobično ekonomski razvijen građanski bazen u Flandriji, Hennegau i dalje na sjever u Holandiji, koji je vanrednom snagom mogao inicirati, osvojivši relativnu političku samostalnost, novu umjetnost i predati je, nakon definitivnog oslobođenja Sjevernih pokrajina, slijedećim stoljećima.

Karta Burgundije

2.) što se upravo u Burgundiji, čiji će vladari provesti ujedinjenje sa nizozemskim provincijama, razvio najjači centar te feudalne kulture, prezrele i već oplođene stvarnim, pretežno građanskim uplivima, iz kojeg će centra ona zračiti osobito snažno prema Sjeveru. Osnovnu determinantu, međutim, treba tražiti u novoj društvenoj situaciji tog velikog građanskog bazena. Samo uslijed snage i susjedstva

snažnih feudalnih formacija taj bazen nije uspio da još snažnije i još ranije formira čisto građanske kulturne oblike.

Karta Nizozemske

Nizozemske pokrajine

U porječju Rajne, Meuse i Escauta formirao se tokom 12 - 15 vijeka niz feud. pokrajina: zapadno od Escauta F l a n d r i j a , istočno od te rijeke L o t h a r i n g i j a (sa vojvodinama Brabant i Limburg, grofovijama Hainaut, Namur, Luxembourg, te Holandija i Gueldre i sa tri crkvena principata: Liege, Utrecht i Cambrai). Njihova snaga sastoji se u velikim i snažnim gradovima koji su se formirali na tr. raskrsnicama i pretovarištima. U F l a n d r i j i: Brügge, Gand (Gent) i Ypres, u B r a b a n t u: Antwerpen, Bruxelles, Louvain, Malines, u H a i n a u t: Valenciennes i Mons, a kasnije i u H o l a n d i j i. Slabost carstva dala je lotarinškim pokrajinama prilike da se osamostale pod svojim kneževima, a osobito je B r a b a n t ojačao u 13 i 14 vijeku, te se u njemu razvija snažno građanstvo, ali isprva ne sa takvim razmjerima kao što je to bio slučaj na zapadu Šelde, u F l a n d r i j i .

Vrlo rano započela je borba flamanskih gradova protiv njihove feudalne dinastije. Na raskršću glavnih puteva s juga na sjever, kao i istoka (Rusije) na zapad, dižu se naglo B r ü g g e i D a m m e od kraja 12. vj. i privlače k sebi sav promet bazena između Meuse i Šelde, a u 14. vj. F l a n d r i j a j e s r e d i š t e s v j e t s k e t r g o v i n e . Glavni hanzeatski centar za Zapad je u Brüggeu, tu su banke Teutonaca, Lombarda, Španjolaca i Portugiza. Ali ne samo trgovina, nego i proizvodnja bila je osnov bogatstva građanske klase. Poput Toskane tekstilna je industrija dostigla visok stupanj savršenstva, proširena ne samo na glavne gradove kao što su Gent, Ypres i Brügge, nego mnoštvo manjih kao Courtrai, Termonde, Dixmüde, Cassel. Iz Flandrije tekstilna se manufaktura proširuje i na Brabant, Haimant i Holandiju. U Liegeu razvija se ratarstvo, u Hainautu vađenje kamena i mramora, u Dinantu (biskupija Liege) lijevanje bronce i ostalih metala. Dok Brügge, Gent broje od 80-100.000 stanovnika, prosjek manjih gradova je oko 20.000. T a k v u k o n c e n t r a c i j u g r a đ a n s k o g e l e m e n t a m o ž e m o s u s r e s t i n a k r a j u S r e d n j e g v j e k a s a m o u T o s k a n i i L o m b a r d i j i . Nije li razumljivo da je upravo u tom bazenu i moralo doći najranije do onog realističkog proboja, na kome je razrasla staronizozemska umjetnost?

Ta ekonomska i trgovačka aktivnost, međutim nije sama po sebi dovoljna da proizvede nove kulturne oblike. Trebalo je da se to građanstvo o f o r m i k a o k l a s a , da obrazuje svoje političke ustanove i postigne bar relativnu samostalnost, trebalo je da prođe prilično vremena dok se u tom društvenom procesu nisu pojavili najviši kulturni plodovi: nizozemska umjetnost 15. vijeka.

Taj društveni proces, kao i u Italiji, odvijao se u k l a s n o j b o r b i s jedne strane protiv feudalaca, s druge strane u unutrašnjim borbama trg. patricijata i cehovskog zanatstva.

K o n s t i t u i r a n j e k o m u n e u 12. vj. provodi se, naravno, i tu pod rukovodstvom bogatih trgovaca (poorters, geslachten) koji, organizirani u gildama (guilde), drže vlast u rukama i obrazuju g r a d s k i p a t r i c i j a t . Iz njihovih redova regrutiraju se komunalni funkcioneri (viječnici), suci, inspektori zanata, kapetani straža . Od poč. 13.vj. pritisak tog organiziranog trgovačkog patricijata osjeća se sve jače, osobito otkad ih je franc. kralj Filip Lijepi počeo podupirati protiv njihovog flandrijskog suzerena (Gui de Dampierra).

Ali trgovački je patricijat imao opasnog protivnika u svojim vlastitim gradovima. Većinu stanovništva sačinjavao je,kao i u Italiji, puk, z a n a t l i j e , organizirane u svojim cehovima (neeringen, ambachten). Bez ikakvog udjela na vlasti i u upravi grada, vrijeđani samovoljom i ohološću obogaćenih "Gildebroeder", oni se i u vlastitim cehovima moraju upravljati prema cehovskim pravilima izrađenim u patricijskom gradskom vijeću i pokoravati cehovskim šefovima (reward, winders, dayens). Pod tim okolnostima klasna borba u gradovima počima v e ć p o č. 13. v i j e k a, ona,međutim, odgovara u Italiji sukobima koje popolo minuto vodi sa popolo grasso u kasnije doba. Manjka u Flandriji ona duga borba k o j u j e c j e l o k u p n o n e p l e m i č k o g r a đ a n s t v o v o d i l o p r o t i v p l e m i č k o g p a t r i c i j a t a, g r a d a . E m a n c i p a c i j a u f l a n d r i j s k i m k o m u n a m a p r o v o đ e n a j e o d m a h o d s t r a n e n e p l e m i č k o g p a t r i c i j a t a , t a k o d a v e ć u 13. vj. imamo unutrašnje borbe trgovačkih gilda i pučkih "zanata" dok u Firenzi imamo "primo popolo" 1250, a demokratski ustav 1293. S druge strane f l a n d r i j s k i g r a d o v i n i s u u s p j e l i d a p r o v e d u p o t p u n u e m a n c i p a c i j u od vrhovnog feudalca, oni su ostali do kraja u okviru jakih feudalnih formacija, što se ubrzo odrazilo i na cijelom kulturnom i umjetničkom životu. Dovoljno je u vezi s tim ukazati na skoro premještanje umjetničkog života na sjever u Holandiju, a i uporedba sa ogromnim svestranim u m j e t n i č k i m ž i v o t o m I t a l i j e n e o s p o r n o i l u s t r i r a o g r a n i č e n o s t o v e s j e v e r n e g r a đ a n s k e k u l t u r e 15. i 16. vijeka.

Karta Nizozemske

Gradski patricijat nije bio u stanju izdržati borbu na dvije strane: protiv kneza i protiv zanata. Krvave borbe "lignages" i "zanata" počinju polovinom 13. v. (u Liegu ugljenari, u Dinantu 1255 lijevači, a tkači u svim gradovima). Poč.14.v. ustanci su općenita pojava, a pol. 14. v. p u č k a s t r a n k a j e r e d o v i t o v e ć o s v o j i l a v l a s t . Gent i Liege su na čelu pokreta, a zakonita posljedica je i tu tendenca proširenja vlasti i stvaranja t e r i t o r i j a l n e j e d i n i c e (u Italiji contado). Kroz neko vrijeme Ypres, Gent i Brügge vladaju Flandrijom, uz Meusu su suvereni Liege, Huy i Dinant. A l i t i s j e v e r n i g r a d o v i n i s u i m a l i v r e m e n a d a z a v r š e t a j p r o c e s p o d j e l e t e r i t o r i j a i đa u dugim borbama izgrade n e z a v i s n e r e p u b l i k e . Međutim, ta demokratska revolucija nije bila ništa manje radikalna, sva zemlja je u 14. v. u plamenu, seljaci i pučani pale plemićke dvorce po selima, žakerije su svakodnevna pojava. Ima lijepih primjera demokratskih borba: ona Jacques van Artevelde u Gentu pretvara se u diktaturu i protektorat nad cijelom zemljom, čak nad Yprom i Brüggeom. Ali sukobi unutar zanatstva javljaju se sada u sve oštrijim oblicima, protiv t k a č a koji su najjači, ustaju ostali cehovi, a mali gradovi dižu se protiv velikih. Jaques van Artevelde bude 1345 ubijen u Gentu, a knez Louis de Male vraća se iz Francuske. Lišena pomoći Engleza, koji su zauzeti stogodišnjim ratom, đ e m o k r a t s k a s t r a n a popušta u cijeloj Flandriji i đ o l a z i đ o k o m p r o m i s n i h r e ž i m a p o g r a đ o v i m a . Jedino Gent ostaje nepokolebljiv i nastavlja bitku protiv kneza. Cio Sjever gleda u njih, Liege ih pomaže nakon svoje ponovne pobune. Premda napušteni od Engleza oni tuku Louis de Male-a kod Beverhoutsvelda i osvajaju časovito opet Flandriju. Međutim, vanjska politička konstelacija zapriječila je da Gent postane sjeverna Firenza: b i o j e p o t u č e n 1382 k o d R o o s e b e k e . Ali pod Ackermanom nastavlja ovaj neobični grad svoju očajničku borbu i popušta tek pred novim k n e z o m F i l i p o m S m j e l i m , postigavši 1385. kompromis i generalnu amnestiju.

I upravo u tom gradu nastalo je ono čudesno djelo sjevernjačke "renesanse", G e n t s k i o l t a r . Ono je doduše dovršeno tek nekoliko decenija nakon te velike borbe, u novim prilikama i skoro dva stoljeća nakon što je građanska klasa započela borbu protiv feudal ca. Slično kao i u Italiji: tek u dugom vremenskom rasponu borba i političkog zrijenja, građanstvo je uspjelo da r a z r a đ i n o v i s p e c i f i č a n o đ n o s p r e m a s v i-

j e t u. Tek iza 1400 on se očitovao i u lik.uvjetnosti na način, koji se duboko odvaja od gotike, koje je također, često i u kasnijim periodema, sve više bila izraz tih gradskih kolektiva. Ali ovdje na Gentskom oltaru, javljaju se među svecima i božanstvima p o r t r e t i d o n a t o r a u tako svježem r e a l i z m u kakav se ne može zamisliti bez novog višeg stupnja svijesti i samosvijesti umjetnika kao i kod naručioca, gentskog građanina Jodocusa Vyđta.

Karta Niz.i Burg. u 15.v.

Burgundija

Dok su nizozemski, a osobito flandrijski gradovi bili stvarni nosioci nove kulture, Burgundija je, kao dio Francuske, bila ona feudalna tvorevina koja je do najviše zrelosti razvila feudalnu kulturu i umjetnost visoke gotike i tu kulturu predala mladom građanstvu na Sjeveru. Burgundija je to učinila svojim političkim spajanjem s nizozemskim pokrajinama i čak (premda tu činjenicu ne treba preuveličavati) preko svog najboljeg dvorskog umjetnika, Jana van Eycka.

Svoje veliko historijsko razdoblje započela je Burgundija kad je tu Vojvodinu francuski kralj Ivan Dobri dao 1363 svom sinu F i l i p u S m j e l o m (1342-1404) kao leno. Dijon postaje jedan od najznačajnijih kulturnih centara evropskog feudalizma. Širenje vlasti, olakšano izumrćem nizozemskih lokalnih feudalnih dinastija: flandrijske 1384 s Louis de Male, Brabantske 1355 s Ivanom III i Hainnaut-Hollande 1345 sa Guillaume de Avesnes. Spretnom su politikom burgundski kneževi uspjeli istisnuti svoje luxemburške i bavarske suparnike. G. 1384, kao muž kćeri Louis de Mala, Filip Smjeli dobio je Flandriju, Brabant i Limbourg dobila je 1404 mlađa loza, a 1430 i glavna. G. 1428. naslijedili su burgundski kneževi i Hainaut-Holandiju . Manje pokrajine pale su u njihove ruke tokom 15 vijeka (Hamurois ,Luxembourg, Gueldre i dr.). Filipa Smjelog naslijedio je u to Ivan bez straha (1404-1419) a zatim Filip Dobri(1419-1467). Ovaj je napokon dobio i l i e š k u k n e ž e v i n u .

Ali to nije išlo bez ogorčene borbe. Razlog tome bio je što je u gradovima uz Šeldu također došlo do ogorčenih klasnih borba između "lignagesa" i zanata. Već od 1409 biskup lieški mora bježati i samo uz intervenciju burgundskog kneza može se još neko vrijeme održati. Kad je biskup 1455 prepustio biskupiju nečaku Filipa Dobrog, p u č k a s t r a n k a s v r g n e ovoga 1465, uzdajući se u pomoć franc.

kralja. Ali Filip Dobri potuče Liežane kod M o n t e n a k e n a i prisili ih da ga priznaju za protektora. Jedino Dinant nastavi herojski otpor, te bude osvojen i razrušen. Protiv Karla Smjelog diže se Liége još dva put, a posljednji put 1468. bude spaljen, a svi stanovnici, koji nisu dospjeli pobjeći u Ardennes, budu potopljeni u Meusi. Time je "pacifikacija" Nizozemske završena. Kasnije, 1477, ženidbom Karlove kćeri sa Maksimilijanom Habsburškim, oslobođenje tih eminentno građanskih pokrajina biti će opet odgođeno, a vidjet ćemo kako se u vezi s tim i umjetnost uskoro premješta na sjever, u oslobođenu Holandiju.

Spajanje feudalne vojvodine Burgundije sa, po vrhovnoj vlasti također feudalnih, ali po gustoći građanskog elementa u to doba maksimalno urbaniziranih pokrajina, rezultiralo je hibridnom umjetnošću koja je u južnoj Nizozemskoj samo djelomično imala specifične građansko-realističke značajke, dok je građanski karakter sjevernih škola, makar u okviru visoke gotike, bio daleko više zadojen građanskim kasnogotičkim realizmom. Ulazak simulativnog metoda u relig. umjetnost bio je, općenito uzeto, u staronizozemskoj umjetnosti mnogo sporiji nego li u Toskani, da i ne govorimo o humanističkom realizmu Masaccia, Donatella, Piera. Specifično humanistički karakter talijanske renesanse manjkao je, naravno, sjevernjačkoj umjetnosti.

Kulturni život

Književnost također pokazuje znakove građan.sudjelovanja već u 13.v. U isprva vitešku i dvorsku galantnu književnost ulazi građanska satira sa flamanskom verzijom. Roman de Renard-a (Giullaume: Van den Vos Reinarde), a uskoro J a c q u e s v a n M a e r l a n d t odbacuje sve francuske stihotvorce. Nakon svoje B i b l i j e u stihu (Rymbybel) piše Historijsko zrcalo (1235-1300) (Spiegel Historiael) prema Vincentu iz Beauvesa, imamo dakle, p o č e t a k e n c i k l o p e d i j s k o g s a k u p l j a n j a z n a n j a . Kao primjer klasične građanske satire protiv vladajućeg društva treba istaći djelo W a p e n e M a r t y n , koje ga je učinilo najpoznatijim i najvećim pjesnikom vremena. Zatim u 14 v. cvate didaktička literatura tipična za sve te građanske ambiente, jednog B o e n d a l e - a , od čijeg Spiegel Historiael počima n i z h i s t o r i j s k i h d j e l a . Proza se javlja relativno kasno u 14. v. sa mističarom Ruusbroec-om (1294-1381). I u franc. jeziku opaža se isto emancipiranje od religiozne literature: P h i l i p p e M o u s k e l rimuje pol. 13.v. svoju dugu kroniku, ali odmah slijede i kronike u prozi (Ancienne chronique de Flandre), a u 14. v. sa J e a n d ' O u t r e m e u s e (1338-1400), koji piše Mireur des histores i J e a n l e B e l o m (+ 1370) francuski jezik postiže dominantan položaj. Za burgundskih vojvoda sa Monstreletom (1390-1473), Lefebvre de Saint-Remy (+1468) i osobito flamancima C o m m i n e s - o m (1445-1509) i C h a s t e l l a i n - o m (1404-1475) t a

k n j i ž e v n o s t . p o s t i ž e s v j e t s k o z n a č e n j e. Osobito ova dvojica flamanaca imaju ogromno značenje za izučavanje kulturne historije Nizozemske i Burgundije.

Ali čisto građanska forma književnosti i to dramatske su c h a m b r e s d e r e t o r i q u e , koje su se u 14.v. razvile iz bratovštine i njihovih proslava u slavu Djevice, t. zv. p u i . Na tim dramskim natjecanjima znalo je sudjelovati do 50 gradova (u Tournai-u 1455.napr), a t o z n a č i d a s u r e l i g i o z n e m i s t e r i j e v r l o r a n o e v o l u i r a l e p r e m a p r a v o j d r a m s k o j u m j e t n o s t i. Prelaz je i tu pretstavljala s i m u l a c i j a : unutar misterija unošene su sve veće profane interpolacije, koje su pomalo istisnule religiozni sadržaj i napokon d o v r š i l e l a i c i z a c i j u k a z a l i š n e u m j e t n o s t i.

U svim manifestacijama kulturnog života javljaju se, dakle, krajem 14 i poč. 15 v. iste pojave oslobođenja ljudskog duha, i s tim u vezi promjena metoda umjetničkog stvaranja. To naravno nije na Sjeveru još doba velike književnosti, kao na jugu, gdje je veza sa latinskom tradicijom bila daleko prisnija, a i dodir sa Provansom (Ars nova). Ali zato je, pored slikarstva, nizozemska ili, točnije, f l a m a n s k a m u z i k a u 15 i 16 v. pretstavljala vrhunac i ogromnu većinu evropskog stvaranja uopće. Njeno razdoblje poklapa se potpuno sa razdobljem procvata.

Muzika nizozemskih majstora ima svoj korijen u višeglasnoj vokalnoj muzici Engleza Dunstable-a, u francuskoj Ars nova i burgundskoj polifoniji. To je baština gotike koju je flandrijsko građanstvo zateklo i preuzelo, da je odmah uzdigne na čelo evropskog muzičkog stvaranja. Kroz dva vijeka ona čini zatvoreno stilsko razdoblje, koje međutim ima svoju logičnu unutrašnju evoluciju od Dufaya do Orlanda Lassa, sagrađenu na razvoju polifonije u katedralnim školama (Brügge, Antwerpen, Kamerijte i dr.). Ta evolucija počima od jednoglasnog korala (Cantus planus) preko t.zv. tenorskih miss, koje sagrađene na bazi gregorijanskog korala, proširuju se u smislu u p l i t a n j a s v j e t s k i h m o t i v a . Imamo, dakle, slučaj kao i u objektivaciji ikonografsko-atributivne slike: svjetski profani oblici upotrebljuju se u iznošenju religioznog sadržaja.

Prvi veliki majstor tog novog metoda je G u i l l a u m e D u f a y (cca 1400-1474) iz Hainauta, koji je dvorski kompozitor burgundskih kneževa (kao i Van Eyck) i spaja dvorsku umjetnost sa religioznom. Njegova profana muzika je dvorskog i aristokratskog karaktera. Za nas je od osobitog značenja što se sa njim već formira t.zv. m i s s a p a r o d i a : cijela se kompozicija oslanja na neki profani motiv, kakav madrigal ili motette. To unošenje realnih svjetskih motiva u religiozne umjetničke forme muzičkog Ordinanuma je p r o c e s p o t p u n o a d e k v a t a n o n o m u l i k o v n o j

u m j e t n o s t i .

Dufayov učenik iz Kamerijske škole (Cambrai) najveći genij tog vremena J a n v a n O k e g h e m (1430-95), kasnije dvorski muzičar Karla Burbonskog i francuskog kralja, od ogromnog je značenja za daljnji razvoj polifonije (do 36 glasova). Njegovi su učenici proširili njegov način po svim zemljama, tako da Nizozemci potpuno dominiraju muzičkim životom kroz dva stoljeća. Za nas je suvišno nabrajati njihova imena: Jacob Obrecht, jedini iz Sjev.pokrajina veže Okeghema sa genijalnim majstorom J o s q u i n d e P r e s (1450-1521), koji j e p r v i h u m a n i s t u tom nizu. Muzika s a n j i m p o s t a j e n o s i l a c o s j e ć a j n o g l j u d s k o g ž i v o t a . Polifonija gubi sa njim onaj karakter cerebralnog sredovječnog formalizma, tako da se iz njegovih motetta i chansona već osjeća subjekt renesansnog čovjeka. Vokalna njegova kompozicija počiva na tačno odgovarajućem poetskom tekstu.

U Drugoj pol.15 vijeka Flamanci osvajaju sve kapele Evrope: Pierre de la Rue, Loyset Compere, Caspar van Weerbeke, Henrik Isaac, Adrian Wilaert (utemeljitelj venecijanske škole 1527) de Rore Arcadelt i mnogi drugi "fiamminghi, koje nema za nas svrhe nabrajati ih. Oni drže dvorske kapele u Beču, Pragu i Drezdenu. Sa Ivo de Vento (1540-1575) i posljednjim genijem O r l a n d o m L a s s o m (1532-1594), koji rade u München-u, nalazimo se već u zadnjoj generaciji na kraju 16 vijeka. Lasso nadilazi sve svoje prethodnike genijalnošću i produktivnošću (2.000 kompozicija), on stvarno završava veliki period staronizozemske glazbe. Na početku 17 v., sa barokom premješta se težište u druge zemlje, k a t e d r a l e p r e s t a j u d a b u d u n o s i o c i m u z i č k o g ž i v o t a. Veliki centri apsolutizma, uz Firenzu , Rim i Veneciju, stvaraju nove velike forme internacionalnog karaktera. T o j e , u o s t a l o m , p o j a v a i s t o t a k o o č i t a i u l i k o v n o j u m j e t n o s t i b a r o k n o g r a z d o b l j a .

Detaljnijim izučavanjem svih pojava kulturnog života ovih dvaju stoljeća mogli bismo, bez sumnje, pronaći i mnoge ostale paralelizme i zakonitosti, koje djeluju unutar ovog razdoblja. Svaka umjetnička vrsta ima nesumnjivo svoje specifične zakonitosti, koje izviru iz specifične uloge i oblika tih umjetnosti.U osnovnim linijama za nas je važno utvrditi da to stvaranje pokriva isti vremenski period, š t o z n a č i d a i m a i s t e d r u š t v e n e d e t e r m i n a n t e , te da u osnovi podliježe istim osnovnim zakonitostima: onom prelazu iz religioznog atributivnog metoda u realistički i odmah zatim u umjetnost dvorske reprezentacije, kroz koji proces humanističko realistička struja stvara velika djela, u kojima svijest čovječja već dosiže zamjeran razvojni stupanj.

Slikarstvo staronizozemske škole moći ćemo za sada podijeliti samo na nekoliko razvojnih linija, koje samo relativno možemo nazvati školama: velika fluktuacija umjetnika i atrakti-

vna snaga južnih centara u prvom razdoblju sprijecili su formiranje stilski strogo definiranih i određenih škola kao što je to bio slučaj u Italiji. U skladu sa iznijetom društvenom i opće-kulturnom situacijom imamo u Flandriji u ž e - f l a n d r i j s k u š k o l u centriranu, naravno u Gentu i Brüggeu, koja ide od van Eycka do Isenbrandta. Južnije imamo više gotičku, francuskom duhu bližu školu u B r ü x l l u i T o u r n a i u, koja polazi od Majstora iz Flemalla. Tek kasnije,u drugoj polovini stoljeća,počima razvoj na sjeveru u L ö w e n u i A n t w e r p e n u od Dirk Boutsa do Brueghela, a i u H a a r l e m u u 16., od Geertgena do Heemskerka. Još sjevernije javlja se u 16. v. u L e y d e n u Engelbrechtsen i Luca van Leyden, te u A m s t e r d a m u i U t r e c h t u nekoliko majstora, kao više ili manje izolirane pojave.

Flandrijska škola

To je osnovna razvojna linija staronizozemskog slikarstva. Na njenom početku stoje osnivači realizma na Sjeveru

B r a ć a H u b e r t i J a n v a n E y c k

kojih se opus dodiruje u najvećem djelu 15 stoljeća na sjeveru, u Gentskom oltaru, ali kojih razvoj počima mnogo ranije. Pitanje Turinsko-milanskog rukopisa, kojeg smo ostavili otvorenim, mi ćemo sada pretpostaviti (ali samo provizorno i problematično) kao da je riješen u njihovu korist sa nekim najnovijim istraživačima i sa A.Beenkenom pokušati iz te pretpostavke rekonstruirati djelo starijeg i mlađeg brata prije Gentskog oltara.

Porijeklom su braća iz Maaseycka ili Maastrichta. Stariji brat

H u b e r t v a n E y c k (+ 1426)

javlja se u dokumentima vrlo kasno, tek 1425 u Gentu, dakle godinu dana prije svoje smrti. Ukoliko je
Beenken Hubert autor onih minijatura, koje mu je Hulin de
15 Loo pripisao, morali bi mu se pripisati neki rado-
16 vi, u prvom redu K a l v a r i j a i P o s l j e d n j i s u d i z N e w - Y o r k a, koji zaista djeluju kao rad jednog miniaturiste:sve je sitno i bez veličine, ali u pojedinostima pokazu-
18 je veliku raznolikost i oštrinu zapažanja. Već Kalvarija komponirana je u dubini kao vrlo slobodna i originalna invencija sa neobično znalačkim stupnjevanjem planova. Pejzaž sa gradom i planinama u pozadini je majstorsko djelo koje će se toliko puta vratiti u umjetnosti braće, a nalazimo njemu srodne elemente i na turinsko-milanskim miniaturama, osobi-
Beenken to na noćnom prizoru hvatanja Kristova. R a s p e -

19 ć e iz Berlina ima srodan pejzaž u pozadini, kao
20 i raspetog Krista, ali figure su velike i statuarne,
sa ekspresijom koja još ne može da izađe iz grimase,
a stav je još gotički nerealna. A stvarna i konkret-
Beenken na kompaktnost oblika u pejzažu svakako proturječi
7 onom sintetskom i luminističkom zahvatu iz minijatu-
ra. Te iste oznake u pejzažu i u likovima pokazuje
Beenken i slika iz zb. Cook u Richmondu: Ž e n e n a
28 g r o b u . Prednji, odozgo gledani, plan slabo je
spojen postranim kulisama sa pozadinom, u kojoj se
diže Jeruzalim i tvrđava ozarena već uskrsnim ju-
tarnjim svjetlom. Žene su još prilično netjelesne
na toj slici, ali dovoljno je pogledati likove
stražara da se utvrdi realistička snaga ovog majsto-
ra, koji se, očito, tek izvlači iz gotičkog shemati-
zma. Taj isti realizam pokazuje i onaj prekrasni
Beenken p o r t r e t I v a n a b e z S t r a h a ,
23 23 koji je doista u to doba (prije 1419) mogao izradi-
ti samo velik umjetnik. Po srodnosti kolorita, na-
vodno, to bi mogao biti samo Hubert.

Beenken Hubert je 1425 nastanjen u Gentu. Tu je nasta-
34 lo veliko zajedničko djelo braće van Eyck, sa kojim
35 počima monumentalno slikarstvo nizozemskog 15.vije-
36 ka. U četiri retka latinski nam natpis na samom ol-
taru govori da je Hubertus, "pictor quo nemo reper-
tus", započeo ovo djelo, a brat njegov Johannes
"arte secundus" dovršio na molbu Jodocus Vydta. Kro-
nogram u četvrtom retku daje godinu 1432.

Time su utvrđeni bitni podaci. Djelo je nasta-
lo od 1425-32, započeo ga je i, vjerojatno, u osno-
vi zamislio stariji brat, dovršio ga je mlađi po
nalogu bogatog gentskog građanina J. Vydta, budućeg
gradskog načelnika. Komplikovana teološka tematika
ilustrira obožavanje jagnjeta. Kompozicija pojedi-
nih tabla na unutrašnjoj strani je vrlo nezgrapna,
očito je bila drugačije zamišljena, odnosno kasnije
Beenken nadopunjavana i mijenjana. Jedino donji dio pokazu-
35 je jedinstvenost prostora, no i on je svojedobno
drugačije izgledao. Ali dok je u srednjoj slici li-
nija horizonta podignuta prema onoj na krilima, sta-
Beenken tička linija likova dolje je izjednačena. To znači:
32 drugi slikar, koji je izmijenio raspored, radio je
u donjim dijelovima, stariji u gornjim.

Beenken Stilska analiza slaže se s tim pretpostavkama.
36 45 Manjkava predodžba prostora na Obožavanju jagnjeta
18 ukazuje očito na starijeg slikara, a pejzaž je
identičan sa onim na prvim njegovim slikama, na
19 Kalvariji ili berlinskom raspeću. (Uzgred rečeno,
turinsko-milanski kodeks ne pokazuje takve prostor-
ne nedosljednosti). Imamo isto dizanje "odozgo"gle-
48 danog terena. Pejzaž na P o v o r c i p u s t i-
n j a k a , naprotiv, u boji i plastičnosti krošnja

i pećina ukazuje na Jana. Duboki horizont i kolori-
44 stički efekti, u vodi na P o v o r c i h o d o-
46 č a s n i k a ukazuju na Turinski rukopis. Na
37 srednjoj tabli može se lako uočiti razlika dijelova.
Hubertu pripadaju male grupe koloristički ali ne i
plastično razrađene, Janu one koje imaju konzistent-
38 nost voluminoznih tijela, a mimički život razrađen
39 je u pojedinostima, kao i dinamike kretnje. Još bo-
lje se to vidi u Janovoj grupi p a t r i j a r -
h a , koji su stvarni i živi volumeni usprkos teš-
42 kih odjeća, sa individualnim i ekspresivnim fizionomijama.
41 A to se još više pojačava u lijevim krilnim
49 tablama P r a v e d n i h r a t n i k a i
S u d a c a . Individualizacija likova i lica tu
je već na visini apsolutno renesansne humanosti. Mi-
nijaturnu koncepciju Hubertovu Jan je monumentalizi-
rao, a to je morao već i radi povećanja samog olta-
ra i dodavanja gornjeg dijela s velikim likovima.

U gornjem dijelu tradicionalna atribucija
35 42 tabla (uključivši Dvoraka i Heidricha) glasi: B o g,
M a d o n a i S v . I v a n u sredini potje-
ču od Huberta radi svoje hijeratske, tradiciji bli-
že, koncepcije, ostale table od mlađeg brata. H.
Beenken je, međutim, postavio slijedeću tvrdnju:
80 s r e d n j e t a b l e , m o n u m e n t a l n e
81 u s a s v i m J a n o v o m s m i s l u ,
52 slikane su "kao slike", otud njihova nerealna uzviše-
55 nost. Bliže našem svijetu nalaze se A n đ e l i ,
56 koji su izrađeni u pojačanju realizma sa vanrednom
57 reprodukcijom pjevanja: realistička simulacija uvu-
kla se tu već duboko u atribuirani sadržaj. Lica, me-
đutim, još nisu individualizirani portreti.

69 Tek u A d a m u i E v i javlja se real-
nost u svoj svojoj neposrednosti, a i Janova vješti-
na realističke reprodukcije dostiže svoj vrhunac. U
perspektivnom pogledu odozdo (!) data su prvi put go-
la tijela, u svoj njihovoj vitalnosti koja je otkri-
ta i oslikana do najmanjih detalja, a da likovi nisu
ništa izgubili na monumentalnosti.

Beenken Ta B e e n k e n o v a t e z a doista ri-
52 42 ješava tešku zagonetku kompozicije gentskog oltara i
59 68 dovoljno je uporediti lice sv. Ivana sa licem Adamo-
vim da se utvrdi apsolutna podudarnost načina slikanja,
51 pa i samih crta (oko, na primjer). Ili lice Madone sa
92 Gentskog oltara sa bilo kojom Madonom Jana van Eycka.

34 41 Mlađem bratu pripada i cijela vanjska strana ol-
68 78 tara. Dolje u sredini islikani su kao statue S v .
69 80 I v a n E v . i S v . I v a n K r s t i -
t e l j u monohromiji. Motive tog iluzionizma treba
tražiti u želji da se s novim realističkim mogućnosti-
ma ostvari likovna iluzija.

72 82 Ali iznad svih dijelova i likova dižu se l i k o v i d o n a t o r a , najdublji znak prodora građanskog realizma u religioznu umjetnost. Lik Jodocusa je čitava jedna psihološka drama pri-
73 83 kazana na ovom ružnom ali karakternom licu. I lice Elisabethe Borluut, njegove žene, isto je tako karakterno, ali bez onog intenzivnog psihičkog proživljavanja. Moderna portretna umjetnost počima sa ovim likovima koje je građanska samosvijest mogla staviti na oltar uz bok sa nebeskim figurama. Gornji
34 41 dio vanjske strane zaprema N a v j e š t e n j e.
66 To je široka kompozicija u dubokom prostoru, ali za
67 razliku od talijanskih kompozicija sve je građanski intimno, ali ne u onom apsolutno naturalističkom smislu kako su to kasnije, radili Nizozemci. Hladnoća prostora, kao i skoro monokroman kolorit daje prizoru još relativnu apstraktnost i hijeratičnu nedostupnost.

Od 1430 do 32 dovršio je Jan od brata započeto djelo. Sa tim on se već nalazi na vrhuncu svog umijeća. Do tog vremena on je već prošao dugi put kojeg ćemo pokušati rekonstruirati.

J a n V a n E y c k (+ 1441)

Prvi put javlja se Jan u dokumentima 1422-24 kad radi u Haagu za holandsku kneževsku kuću. Nakon toga je u službi burgundskog kneza Filipa Dobrog God. 1425 imenovan je "Varlet de Chambre", putuje na "duga i tajna putovanja."

God. 1428-9 putuje sa proscima u Portugal, a od 1430-41 živi u Brüggeu. Njegova slava od Cyriacusa iz Ancone do Carel van Mandera je ogromna, a još Vasari 1550 govori o njemu kao o pronalazaču uljene tehnike. Radi se u stvari samo o njenom usavršavanju u smislu premazivanja prozirnim lazurama čime je slika dobijala dubok sjaj.

Beenken 26 Na gentskom oltaru vidimo već visoko majstorstvo velikog inovatora. Studij njegovog umjetničkog razvoja do tog stupnja oslanja se isključivo na stilsku analizu, te je prilično problematičan. U vezi sa minijaturama postavlja se M a d o n a u c r k-
59 v i iz Berlina na početku razvoja. Prostor je tu
59a dat (prvi put) kao da je gledan od posmatrača k o-
j i s e n a l a z i u n j e m u, za razliku, od same Hubertove Mrtvačke mise. Veličinu figure Jan uveličava u srazmjeru s arhitekturom, dok ona sama još ima gotičku labilnost stava. Svijetlo je osnovna tema slike, ono ulazi kroz prozore i oživljuje cio prostor na dotad neviđen način. Prvi put javljaju se tu, i to već u punom razmjeru, ogromne slikarske mo-

gućnosti, koje će u luminizmu interieura razviti u budućnosti holandeško slikarstvo.

Beenken 30 36 32 39 35

M a l i o l t a r iz Drezdena je sitno djelo (27,5 x 21,5 cm) koje kao dragulj sjaji svojom preciozno izvedenom materijom. Na dnu glavne lađe lik Djevice opet raste nesrazmjerno interieuru, koji je perspektivno u jedinstvenoj cjelini sa krilnim slikama. Sve je koncentrirano na osnovni sadržaj, ali opet svaka pojedinost živi svojom posebnom egzistencijom. A svijetlo je opet onaj elemenat koji daje individualan život svim stvarima svojom uvijek različitom živom igrom svijetla i sjene. Slikar je već (1427-30) u punoj snazi svoje umjetnosti.

27 31 32 Apollo 369

Tom razdoblju pripada i mala S t i g m a t i z a c i j a S v . F r a n j e iz Philadelphie (12,5 x 14,5 cm), sa svojom nešto većom replikom iz Turina. Pejzaž je čisto Janov, sa dubokim spuštanjem u pozadini, i sa individualno razrađenim stijenama, plastično i realistički modeliranim. Religiozne sadržajnosti, međutim, nema u toj slici, sve je prazno i naturalistički izvedeno, bez statike, pa i sa znatnim greškama, tako da obje replike treba postaviti još ranije od drezdenskog oltara, vjerojatno (sudeći po južnoj flori) u Lizabonu.

Beenken 25 33

A tom relativno ranom razdoblju pripada, kako izgleda, i prvi Janov p o r t r e t č o v j e k a iz Leipziga, očito portret nekog donatora. Individualnost fizionomije nesumnjivo govori za tu atribuciju, premda je ovaj rad daleko od intenzivnosti Jodocusova portreta i zatvorene silhuete ostalih. Nesumnjivo spada vremenski u njegovu blizinu oko 1430 P o r t r e t B a l d u i n d e L a n n o y iz Berlina. Ali tek P o r t r e t k a r d i n a l a A l b e r g a t t i a ima tačan razmjer ploha i volumena i neobičnu uvjerljivost koja proizlazi iz te likovne jednostavnosti. U tom je smislu nešto slabiji P o r t r e t z l a t a r a iz Hermannstadta, ali signirani i sa 1432 godinom datirani Portret T i m o t e o s a opet ima tipično vaneyckovsku lapidarnost i uvjerljivost izraza. Uz vanrednu toplinu boja, upravo ovaj se portret van Eyckov odlikuje jasnom i jednostavnom konstrukcijom cjeline i redukcijom svih suvišnih pojedinosti. Portret G i o v a n n i A r n o l f i n i j a iz Berlina, naprotiv, usprkos vanredne lapidarnosti konstrukcije i smjele koloristićke kombinacije, daje neobično nejasan psihološki izraz ovog lukeškog trgovca i komornika Filipa Dobrog. Iz 1433 je Č o v j e k s a t u r b a n o m iz Nat. gal., vanredan portret s mnogo humanosti u izrazu ovog razboritog i otvorenog lica. Između smjera o-

31

75 87, 88

76

78 86

Faure, II 77 85 Apollo 367

89

kreta glave i pogleda postoji, prvi put na sjeveru izvjesna nesaglasnost, koja oživljuje čitavu situaciju. Pogled je upravljen gledaocu što se odsada redovno ponavlja, kao u portretu zlatara J a n d e L e e u v - a u Beču. A jedini sačuvani ženski portret je onaj njegove Ž e n e iz Brügge, datiran 1439. Opet je majstorski slikan u prelivima chiaroscura i usklađenosti boja, u jasnoj kompoziciji, ali bez karakterološke prodornosti lica donatorke s gentskog oltara.

Pored portreta, ostale slike ovog razdoblja nakon gentskog oltara su većinom datirane. I n c e H a l l M a d o n a iz Melbournea je lik u nizozemskom interieuru sa prejako naglašenom masom draperije, koja vrlo nemirno pada u naborima. Ono što je novo u toj koncepciji, to je vrlo živa situacija oko djeteta sa rukama Djevice, kao i stroga ograničena tektonika prostora. Taj strogo proveden prostor javlja se odmah zatim u još dosljednijoj formi u Dvostrukom portretu Beenken) z a r u č n i k a A r n o l f i n i iz Nat.Gal. iz 1434. Dubina prostora još je više naglašena ali "individualnost" tog interieura je dotad neviđena, potpuno prilagođena individualnosti samog Arnolfinia. Tu nam se opet vraća ona poznata neobična fizionomija, sa još neobičnijim odijelom, koje je usprkos tome vanredno usklađeno sa cijelim interieurom. Svijetlo,ulazeći straga s lijeve strane,stvara dubinu iza, u prednjem planu stojećih, likova i oživljuje predmete i boje na njima. Sasvim drukčija je situacija sa prekrasno razrađenim odnosom interieura prema pejzažu na glasovitoj M a đ o n i k a n c e l a r a R o l i n a iz Louvra, koja svakako mora da je nastala u ovom periodu. To je zapravo majstorska simulacija sa težištem upravo na tom odnosu, na tom savršenom prostornom jedinstvu prednjeg plana sa najudaljenijim, sve do dalekih sniježnih brda.Grad na rijeci dat je vanrednim realizmom bez Hubertovskih fantazija i nagomilavanja i bez plastičnosti njegovih tornjeva. Lik donatora je prekrasan portret, dat sasvim vaneyckovskom objektivnošću. Snažno svijetlo, međutim, ne stvara ovdje onaj ugođaj svijetla i tame kao u prvim Janovim interieurima, tek na nekim pojedinostima ono igra precioznošću koja nam je već poznata. Ali drukčije je u trećem remek djelu ovog decenija,u M a đ o n i k a n o n i k a v a n d e r P a e l a . U toj slici dostigao je Jan van Eyck apsolutnu uvjerljivost prostora ispunjenog atmosferom u kojoj egzistiraju predmeti i likovi islikani takvom vjernošću reprodukcije,kakva jedva da je ikad u historiji umjet.premašena.Ono što daje uvjerljivost toj reprodukciji,to je ž i v o t s v i j e t l a koje se na svakom

predmetu odrazuje u specifičnoj vrijednosti. Međutim, za nas je mnogo važnija činjenica što je upravo u tom svom remek djelu van Eyck dostigao vrhunac humanističke, možemo čak reći renesansne simulacije. Dovoljno je vidjeti profanu akciju viteza ili onaj indiferentni stav kanonika s naočalima, pa i sama madona sa djetetom je daleko od srednjovječne introspekcije. Dijete se igra sa papigom, sve je u suštini profano, okrenuto prema vani, prema ljepoti stvari i prostora. Već nakon Gentskog oltara može se zapaziti ovo pomjeranje u sadržajnosti Janovih slika, preko Drezdenskog oltara i Madone kardinala Rolina do ove slike, u kojoj materijalnost volumena, odnosno "fizikalna pojavnost" pojava postaje jedini sadržaj. Obično ljudsko dostojanstvo kod Sv. Donecijana, materijalnost oklopa na Sv. Jurju, ali najviše je profana i ljudska bolesna pojava donatora, sa tako točno registriranim tragovima bolesti i tjelesne propasti na nekim dijelovima glave.

Beenken 106

U Bostonu čuva se lijevo krilo Janovog N a v j e š t e n j a, koje ponavlja temu crkvenog interieura, bez bitnog obogaćenja. U njegovu tehniku uvodi nas nedovršena, kistom na kredastoj podlozi tek zacrtana, S v. B a r b a r a iz Antwerpena. I L u c c a - M a d o n i n a iz Frankfurta ne donosi ništa novo, kao ni M a d o n a s a v o d o s k o k o m, iz 1430, osim što je cijela koncepcija od naglašenog volumena prešla na više plošno riješavanje. Sve je opet introspekcija i pobožno, osjećajno egzistiranje bez života i njegove iluzije. To su posljednja djela jednog velikog realiste, koji napušta metod kojeg je sam izgradio.

97 98 95 111 96

Koje je, dakle, značenje van Eyckove umjetnosti? Na samom početku 15. vijeka, on sa svojim bratom prodire naglim prodorom u svijet vidljivog, u realni ovozemni prostor u kome postoje predmeti i ljudski likovi, a svijetlo im daje uvjerljivost stvarnog egzistiranja. Tematika velikim dijelom religiozna, gubi sve više svoju transcendentalnu sadržajnost, postaje autonomna poznaja objektivne predmetnosti vidljivog svijeta. "Proizašla iz minijatura zapadnih dvorova, ta je umjetnost stvarana u glavnom za privatne ljubitelje i poznavaoce umjetnosti . Tako su bili omogućeni već i sasvim profani sadržaji" (Beenken). Društvena narudžba koja se kretala između burgundskog dvora i bogatog flandrijskog građanstva odredila je onu savršenost i preciznost, koja ovom slikarstvu daje sjaj emajla i neprolaznu ljepotu dragocjenih materija. Ali da bi mogao reproducirati tu pojavnost materije i realnost prostora trebalo je prevladati onu srednjevjekovnu nemoć reprodukcije, koju nalazimo i u najsavršenijim djelima gotike, u miniaturama.

braće Limbourg. Tu reprodukciju, taj realistički prelom u svladavanju vidljivog svijeta, Jan van Eyck ostvario je neposrednim zahvatom, direktnim slikarskim svladavanjem, bez racionalističkog studija,kojim su savremeni Firentinci došli do svojih otkrića. Ali upravo zato što se radi o čistom "slikarskom posmatranju" imamo kod van Eycka toliko spoznaja koje nemamo u Italiji tog vremena: zračnu perspektivu i uopće igru svijetla na predmetima. Jasna i egzaktna konstrukcija prostora, statika likova,pa i realnost lika u kretnji i u anatomskoj egzaktnosti ostali su i kod Jana do kraja neprevladani. Na najboljim njegovim stvarima mogu se zapaziti zanemareni i zacrtani dijelovi, nema one apsolutne sigurnosti (što će ostati značajkom cijelog 15. v.) koju su Talijani mogli steći samo nakon dugog rada problematičara. Kod Nizozemaca susrećemo još zadugo izvjestan ostatak srednjevjekovne nemoći i neznanja, c j e l i n a vidljivog svijeta kao da ostaje neprevladana. Uloga razuma u toj umjetničkoj spoznaji još se nije očitovala apsolutnom sigurnošću zahvata,koju je kod Jana nosila genijalnost umjetnika, bazirana na općem kasno-gotičkom naturalizmu, ali kod ostalih umjetnika p o k a ž u j u s e o d m a h s v e s l a b o s t i t o g n e p o s r e d n o g , i s k l j u č i v o l i k o v n o g i v i z u e l n o g s v l a đ a v a n j a p r i r o đ e , k o m e m a n j k a r a c i o n a l i z a m F i r e n t i n a c a . Ali umjetnička snaga Jana van Eycka je tolika da je svojim spontanim, e m p i r i č k i m realizmom mogao iz atributivnog metoda prebaciti se u čistu simulaciju. Ernst Heidrich je u svojoj knjizi Alt-Niederländische Malerei također uočio simulativni značaj njegove religiozne tematike.

"Umjetnik više nema namjeru da svojim slikama Madona izazove u gledaocu stvarne religiozne ugođaje. To je izvjesna uvjerljiva veličina u slikanju scene sasvim ovozemnog karaktera, puna životne topline i sjaja, naslada za oko, nešto upravo protivno idealizmu, koji se odbija od svijeta".

"U samim svetačkim likovima na mjesto simboliziranja, u kome je čovječja pojava bila shvaćena samo kao vanjska odjeća božanstva, sada obratno javlja se očovječenje božanskog: Isus u Jan van Eyckovim "Madonama", Madona sama, pripadaju sasvim stvarnosti građanskog života, sa zemaljski čvrstim, solidnim oblikovanjem, te cjelina postaje dražesna, čista žanr-slika." (str.14).

Mi bismo tome dodali da se ne radi bez sumnje o isključivo građanskoj stvarnosti, nego upravo o izvjesnom aristokratskom reprezentativnom karakteru koji potječe iz dvorske umjetnosti. Prikazati ljepotu svijeta i života to je osnovna intimna tendenca van Eyckova i zbog toga on e l i m i n i r a i z s v o g s t v a r a n j a s v a k u d r a m a t i č n o s t , r e l i g i o z n u k a o i s v j e t o v n u . Između burgundijskog dvora i bogatog građanstva Genta i Brüggea ova, klasno sasvim određena, umjetnost donosi realnost, koja je njenim nosiocima bila pristupačna, i koja je određujućim društvenim slojevima bila potrebna. U okviru te realnosti ono najdragocjenije što je bilo otkriveno i spoznato je čovjek. Lik i lice čovjeka, njegova

duševnost i fizička stvarnost kao pojedinca i ličnosti javlja se prvi put na Sjeveru i to takvom snagom, kakva dva stoljeća više nije bila postignuta.

Granica individualizacije umjetničke spoznaje time je dostignuta, od metoda simulacije prešao je van Eyck odlučno na realistički metod.

Staronizozemske škole nemaju onu određenost i specifičnost karakteristika, kao što to imaju talijanske u svojim autonomnim gradskim republikama. Gradovi, koji nisu probili do kraja okvir feudalnog sistema, ostali su povezani čvrstim okvirom teritorijalne feudalne države. Fluktuacija umjetnika, neizgrađena posebna društvena i kulturna individualnost tih centara, nisu, naravno, mogle rezultirati posebnim i strogo odijeljenim razvojnim linijama. Usprkos toga mi ćemo u okviru 15. st. pokušati kronološkim redom grupirati majstore p o l o k a l i t e t i m a , što ni u kom slučaju ne znači da je moguće do kraja izdvojiti posebne lokalne škole.

U prvom redu u F l a n d r i j i (uglavnom u Gentu i Brüggeu). U samom Brüggeu posljednjem boravištu van Eycka, nastavio je njegov način,

Heindrich, Altniederländische Malerei

P e t r u s C r i s t u s (radi od 1444-63)

sl.46

vjerojatno Eyckov neposredni učenik, ali majstor male invencione snage. U doba dok je oko polovine stoljeća vladao svemočno drugi veliki slikar stoljeća, Rogier van der Weyden, Petrus Cristus je vulgarizirao tipove svog učitelja. "N a v j e š t e n j e " iz Berlina najbolje pokazuje kako je bez poezije i uvjerljivosti on iskoristio tipove van Eyckove. Ili

Hedr. 47

P o k l o n s t v o d j e t e t a (Berlin) sa praznim u trokut komponiranim likovima. Ipak je u tragu vaneyckovskog realizma i ovaj osrednji majstor mogao stvoriti i jedno originalno djelo, svog S v . E l i g i j a . Tu je metodom simulacije zapravo ostvarena p r v a p r a v a ž a n r - s l i k a n i z o z e m s k e u m j e t n o s t i. Više od svih mrtvih priroda, koje su prilično neorganizirano razmještene, ovo remek djelo Petrusa Cristusa djeluje vanredno izraženim odnosima u pogledu i kretnji, koji i čine od njega sasvim profani prikaz jedne zlatarske radione.

U G e n t u javljaju se u drugoj polovini stoljeća dva slikara nejednake snage, od kojih drugi Hugo van der Goes znači vrhunac flandrijske razvojne linije. Prvi među njima

Fr.Winkler Altniederländische Malerei.

sl.67

J u s t u s v a n G e n t ,

zapravo Joos van Wassenhove, došao je 1464 kao gotov slikar iz Antwerpena, što pokazuje atraktivnu snagu južnih pokrajina. Već 1468 odlazi on u Italiju i nalazimo ga 1473 u Urbinu na dvoru Montefeltra. To je prvi snažniji izravni dodir dviju umjetnosti , sjevera i juga. Prvi rezultat te čudne i neprirodne sinteze je P o s l j e d n j a v e č e r a (Urbino): predanosti i produhovljenosti klečećih apostola, što je za Italiju bilo sasvim novo, stoji nasuprot u nizozemskom slikarstvu nezamišljivi monumentalni lik Krista.

Winkler 66

Ukoliko stoji Winklerova atribucija gentskog triptihona s G o l g o t o m (S.Bavo) našem slikaru, onda imamo u njoj jedini Justusov rad prije odlaska u Italiju s adekvatnim smislom za široke prostore i monumentalnost kao i u Večeri.

68

Nakon Večere izradio je Justus za studio Montefeltra 28 slika grčkih i rimskih mislioca (koji se sada nalaze u Louvreu,odnosno u palati Barberini u Rimu) u oštrom realizmu, kome često manjka dubina psihološke opservacije. A.Schmarsov je (s.A.Venturiem) pokušao invenciju i crtež ovih portreta pripisati Melozzu da Forli. Friedländer, zatim Dülberg (u Handb.) i mnogi drugi odbacili su tu atribuciju. Melozzo nije imao takav smisao za realističku karakterizaciju. Friedländer je osim toga pripisao Justusu i Portret Federiga kao i S e d a m s l o b o d n i h u m j e t n o s t i , što je naravno vrlo teško prihvatiti radi duboke atmosfere i razrađenog studija svijetla. Ali pitanje ovih i urbinskih slika i portreta postaje svakako i dalje otvoreno.

Dülberg 59

Daleko iznad razine Justusa van Genta stoji njegov savremenik i prijatelj

H u g o v a n d e r G o e s
(radi od 1465-1482)

Dülberg tb.VI.

Sa tim umjetnikom velike stvaralačke snage a još veće čovječnosti, produbljuje se sadržajnost nizozemske umjetnosti. Ne u smislu daljnje laicizacije,jer ako igdje radi se kod Huga van der Goesa o zaista religioznom sadržaju, ali ta religioznost nije dvorska ni aristokratska, to je pučka, građanska zapravo,religioznost daleko od van eyckovske preciznosti, ali sa snažnijim uranjanjem u dramu čovje-

ka. Umjetnik vrlo osjetljiv, sa teškim duševnim krizama, završio je u samostanu. Razdoblje kroz koje je radio obasiže svega 15 godina.

Heidr. 67

Afinitet sa Dirk Boutsom je očit, kao i sa van Eyckom i Roegierom, te se može smatrati da u tom smislu znači sintezu 15 vijeka. Majstorsko djelo nizozemskog humaniziranog religioznog realizma je P o r t i n a r i o l t a r iz UFF.,nastalo cca 1473-75. To je zaprsvo Poklonstvo pastira sa krilima, sliksno realizmom koji kao da rezimira cio razvoj kasnogotičkog realizma. U slobodnoj kompoziciji dramatičnost Hugova koncentrira se na licima, koja su majstorski primjeri psiholoških studija. Nestalo je aristokratske reprezentacije. Ima produhovljene ljepote na licu njegove Madone, ali to nije više nikakva vaneyckovska kneževska ljepotica,dok su lica pastira majstorski primjeri realizma, kojeg će uzalud imitirati Ghirlandajo. U

Winkler 59

Heidr. 68 69 70

čisto slikarskom pogledu Portinari oltar, osobito sa svojim krilima, nalazi se u tragu van Eyckovog majstorstva i njegov dolazak u hospital S.Maria u Firenzi izvršio je velik upliv na razvoj talijanskog realizma.-

Dülberg tb. VI.

Oko tog remek djela teško je grupirati ostale Goesove sačuvane radove: nekoliko M a d o n a s d j e t e t o m , vjerojatno ranih diptihona iz bečke galerije s I s t o č n i m g r i j e h o m , rađenom u bizarnom naturalizmu, bez monumentalnosti van Eycka ali s oštrim i prodornim pogledom i dramatskom kompozicijom O p l a k i v a n j a, koja je naglašena realnošću ovih lica što sudjeluju na sceni obuzeti emocijom, koju je samo Hugo van der Goes mogao realizirati. Max Friedlandler je pred sam svršetak majstorova života stavio veliko P o k l o n s t v o K r a l j e v a iz Berlina, bez sumnje jedno od najsnažnijih djela nizozemskog 15. vijeka. Izvjesne linearne tvrdoće i kompozicione nespretnosti, te topao kolorit govore za ranije datiranje, prije ulaska u samostan, dakle . i prije Portinari oltara. Boravak u samostanu ispunja u tom slučaju cio niz manje važnih, odnosno propalih radova, koji vjerojatno završava sa posljednjim remek-djelom sasvim netalijanske, sjevernjačke kompozicije, ali i vanredne psihološke dubine u ostvarenju očajanja i potištenosti: S m r ć u M a r i j i n o m iz Ak. u Brüggeu. Rađena je, za razliku od Portinari oltara,uhladnom zelenkasto-plavom tonu, koji je sasvim podvrgnut idejnom sadržaju djela bez formalističke precioznosti van Eycka.

Winkler 62 61 63 Winkler 65 74

Velika Hugova ličnost izvršila je velik dojam na savremenike, a njegova su djela kopirana i nasli-

jedivana, dok se njegov upliv osjeća na velikom broju slikara u Francuskoj (Maitre de Moulin) i u
Dülberg 69 Nizozemskoj (Majstor legende Sv.Barbare, Majstor Sv.Gudule i dr.). U svojoj je umjetnosti znao spojiti monumentalnost van Eycka sa dramatikom Rogier van der Weydena: čovjek je centar njegove pažnje i jedini zapravo objekt njegove umjetnosti i to čovjek u svojoj najdubljoj tragediji, u boli i patnji. Uz njega i nakon njega,u zadnja 3 decenija 15 vijeka,radi u Flandriji umjetnik koji je iz Njemačke doselio u Brügge, ali koji ne znači ni u kom slučaju nastavak Goesove dramatske umjetnosti. To je

Winkler H a n s M e m l i n g (radi 1468 - 1494)

72 vjerojatno iz sela Momlingena kraj Mainza. Premda se u temeljima njegovog umjetničkog porijekla nalazi također umjetnost Dirk Boutsova realizma, on označuje u staronizozemskoj školi vrhunac romantične težnje k idealnosti. U lirici njegove linije i poetičnosti tihe egzistencije likova leže njegove najbolje vrijednosti.

75 Već u jednom od njegovih poznatih djela T r i p t i h o n u M a d o n e , iz Chatswortha oko 1468-9, susrećemo ga kao velikog majstora,
Van Baldass, Memling 24 koji potpuno vlada svojim zanatom,naročito jasnom i smirenom kompozicijom. Ovi gracilni likovi žena jedva imaju neke veze s religioznom sadržajnošću, ali ipak je očito da porijeklo Memlingove umjetnosti treba tražiti u atelieru van der Weydena u Brüsselu. Svoje sanjalačke i profinjene koncepcije motiva nije se on mogao odreći ni u slijedećem remek-djelu, u drezdenskom P o s l j e đ n j e m
35 36 37 44 45 s u d u , od kojeg je lijevo krilo s ulaskom u raj, na kome je Memling mogao razviti svoje najbolje pripovjedačke kvalitete pune djetinjaske naivnosti. Upravo zato je i tema P o k l o n s t v a
Dülberg 84 K r a l j e v a (1479) bila toliko prikladna njegovom talentu. Ima kasnogotičke idiličnosti na toj
Baldass 66 71-74 69 slici,kao i uvjerljivog realizma, ali sve ostaje na površini, bez duboke humanosti van Eycka ili Goesa. Ono što je najbolje kod Memlinga, to je neka preciozna poetičnost, koja dolazi do izražaja osobito na J o h a n n e s o l t a r u (Brügge)
Winkler 73 iz iste godine sa z a r u k a m a s v. K a t a r i n e , u otvorenom trijemu. Tu svečanu, ali
Heidr. 81 uvijek i sentimentalnu reprezentaciju ne napušta Memling niti kad slika N a v j e š t e n j e iz New Yorka u građanskom vaneyckovskom interieuru.Zanimljivo je da ovaj majstor, koji u religioznim kompozicijama ne pokazuje naročitu invencionu snagu (često varira situacije Rogiera ili Dirk Boutsa), u

naratívnim temama može da razvije vanrednu plodnu
Baldass 104 fantaziju. Tako nam on na K o v č e g u S v .
U r š u l e iz Brüggea priča historiju svetice
106-113 bez sjaja i fantazije Carpacciove, ali s vanrednom
111 gotičkom delikatnošću i poetičnošću. Takvu poeziju
nalazimo i na njegovim Madonama, u prvom redu na
Heidr. 76 onoj sa diptihona u brüggeskom Hospitalu, na desnoj
strani kojega nalazi se jedno od najboljih djela
77 nizozemskog portretnog slikarstva. P o r t r e t
M a r t i n a v a n N i e n w e n h o v e n a.
Pred geometrijski ispresijecanom pozadinom mladić
čista obrisa slikan je široko i jednostavno, bez
Baldass 49 ikakvih suvišnih pojedinosti. U tom djelu Memling
50 prelazi iz gotike u renesansu, što vrijedi i za cio
52- niz njegovih portreta. Građeni su jednostavno i ši-
53 roko na način firentinskog quattrocenta, tako da se
54 mogu uporediti sa Ghirlandajom i sa Antonellom da
Messina. Jedan od najboljih je onaj iz Gal.Corsini
u Firenzi, kao i onaj nekad kod baruna Elst u Beču,
neobično oštre realističke karakterizacije. Kod
p o r t r e t a j e d n o g t a l i j a n a
iz Antwerpenskog muzeja jedva da se može utvrditi
Baldass 55 razlika između njegovog stila i kojeg firentinskog
59 realiste istog vremena. I upravo po tim portretima
možemo opaziti da je zapravo i na Sjeveru već prošlo
skoro 100 godina od prvih radova van Eyckovih. Ali
u ženskim portretima, osobito onom B a r b a r e
M o r e e l iz Bruxellesa, ili u ž e n s k o m
p o r t r e t u iz Johanneshospitala u Brüggeu
61 možemo ustanoviti, kako smo na sjeveru još daleko
od renesansnog antiknog ideala ljepote.

Ali dok se, dakle, s njegovim muškim portretima ipak nalazimo usred renesanse, to se međutim, ne može reći za njegov opus u cjelini. Osobito u njegovim ilustrativnim tablama s mnogo likova kao što su
75
76
77
87
Winkler 77 M u k a K r i s t o v a iz Turina, u kojoj se isti nosioci radnje javljaju na nekoliko mjesta, slijedeći stari običaj srednjevjekovne umjetnosti: sihkronično prikazati u istom prostoru akcije, koje se u stvari sukcesivno odigravaju. Slično je na S e đ a m r a d o s t i M a r i j i n i h iz München a i cijelom nizu ostalih radova ovog minijaturnog stila.

Heidr. 79 Kako izgleda stil Memlingovih posljednjih djela možemo vidjeti iz bečke M a d o n e s a A n đ e l o m i d o n a t o r o m i njene firentinske varijante. Od oltara iz Chantsworta do ove kompo-
Dülberg 91 zicije može se bez sumnje ustanoviti ustaljenje i definiranje kompozicione i stilske koncepcije, ali o nekom osobitom stvaralačkom produbljenju jedva da se može govoriti. I uopće kroz ova tri decenija javlja nam se Memling kao ujednačen majstor određenih kvali-

tete. Dülberg ispravno primjećuje (u Handbuch f. Kunstw.) da Memlinga zapravo treba smatrati klasikom jednog izvjesnog razdoblja. Bez osobite stvaralačke dubine, on doista rezimira rezultate koji su u 15. vijeku dostignuti od njegovih prethodnika formira od njih određen stil, kojeg se pojam u historiji umjetnosti, tako reći, poklapa sa njegovim imenom. To je stil posljednje faze kasne gotike: sanjalačka egzistencija likova u prostoru bez osobite religiozne sadržajnosti, ali sa izvjesnom romantičkom intonacijom. Sv. Konverzacija je tema, u kojoj je on znao uravnotežiti dostignuća nizozemske umjetnosti, nadići naturalizam sjevernjaka izvjesnim klasičnim osjećanjem, ne doduše u smislu antiknih oblika, ali zato u smislu kasnogotičkog ideala ljepote

Njegova je umjetnost značajna za ovu zadnju flandrijsku fazu. Njena polazna točka je ona ista sa koje su pošli mnogi njemu savremeni slikari,
Winkler 80 B r ü g g e s k i m a j s t o r iz 1473, na pr. Bez upliva i veličine Huge van der Goesa, kao i Rogiera van der Weydena, Memlingova dostignuća nije, naravno, moguće zamisliti.

Isto tako nije bez Memlingove umjetnosti moguće zamisliti umjetnost G e r a r d a D a v i d a (oko 1455-1523).

On je u stvari nasljednik Memlingov u Brüggeu, gdje boravi od 1483 do svoje smrti. Potječe inače
Dülberg 98 iz Holandije, i to iz Oudewatera, dakle iz uže domovine prvog holandskog slikara Ouwatera. U njegovim ranim djelima neosporna je veza sa Dirk Boutsom ili Geertgenom: R a s p i n j a n j e iz Kat.Gal. to očito pokazuje, kao i neka druga rana djela ovog predbrüggeskog perioda. Bez patosa i bez veličine opisuje slikar situaciju na staroholandski način naturalističkog žanr-slikarstva, ali bez Geertgenovske oštrine zapažanja. Ta suha prosječnost vidljiva
Heidr. 82 je i kasnije na obim "slikama Pravde" iz 1498 u brüggeskom muzeju, tako na "Sudu Kambizovu" gdje se sve zbiva bez strasti i osjećanja.

Ali ono što je Gerard David stvorio u slijedećem stoljeću razlikuje se znatno po načinu i stilu
Heidr. 84 od svega dosadašnjeg. Jedna idealizirajuća manira smjenjuje njegovo dosadanje naturalističko gledanje.
83 a to se već opaža na mnogim likovima G o z b e u K a n i. Čak i njegovo K r š t e n j e K r i s t o v o širokom pejzazu hladno je i sasvim bez dramatičnosti. I tu je pravo njegovo značenje u pejzažu kojeg je podigao na viši stupanj.
85 Ali u velikoj sl. sa M a d o n o m u k r u g u

s v e t i c a 1509 iz Berlina slikar je dao klasičnu sliku tog svog manirizma sa početka 16.vijeka, hladnu svetu konverzaciju inače sasvim profanih ljepotica. N a v j e š t e n j e iz Sigmaringena spada u ranije razdoblje ali dovoljno je uporediti ga s Memlingovim da se utvrdi kako su mnoge značajke ove teme, klasične već na početku 15.vijeka kod Gerard Davida doživjele svoju razvodnjenu šematizaciju. A nakon boravka u Antwerpenu oko 1515 očiti su renesansni uplivi Massysa u O p l a k i v a n j u iz Londona ili u S k i d a n j u s k r i ž a iz nekadašnje zb. Calvarho.

Otkud ta feminizirana, manirirana umjetnost Geranda Davida ? Ona je plod Memlingova upliva a još više romanizma na početku 16.vijeka koji je već prevladao svježinu i oštrinu zapažanja kod ovog Holandeza. Tipičan eklektik na prelazu stoljeća, on je svoju umjetnost predao još nekolicini slikara s kojima završava Brüggeska škola.Tako je Hulin van Loo precizirao ličnost A d r i a n I s e n b r a n d t a ("Bijeg u Egipat"), kao onu J a n P r e v o s t a (+ 529) iz Monsa,kod koje nizozemski realizam postiže ponekad direktni i grubi dojam, kao na U g o v o r u s a s m r t i iz Bruggea.

Nakon što smo u jednoj liniji pratili rad slikara u Flandriji (Gentu i Brüggeu) bez obzira na njihovo porijeklo i na postrane utjecaje koje su primali, treba preći onu drugu grupu,zapravo trojicu umjetnika iz južnog dijela Nizozemske,koji su u nizozemsko slikarstvo unijeli drukčije oznake,upravo one koje smo već mogli utvrditi kod Memlinga.Radi se o slikarima, iz

T o u r n a i - a i B r u x e l l e s a

Time se opet vraćamo za jedno stoljeće unatrag,na poč. 15.v. . Na drugi način odvija se ovdje isti proces prelaza dvorske umjetnosti u građansku. Na samom početku 15.vijeka nalazimo u Tournaiu (Doornik) u atelieru nekog umjetničkog poduzetnika.

R o b e r t C a m p i n a okupljeno nekoliko umjetnika.God.1426 stupio je u taj atelier i Rogier van der Weyden. Prije njega treba fiksirati ličnost jednog majstora kojeg je opus od mnogih historičara dugo vremena smatran mladenačkom fazom Rogiera. To je t.zv.

M a j s t o r i z F l e m a l l e a

tipična prelazna ličnost. Prva slika koja se može u-

stanoviti to je Madona u velu iz K.Fr.m. Madona iz
Heidr. Londona, a zatim vjerojatno N a v j e š t e n j e
20 M e r o d e o l t a r a (Bruxelles). Tu je već razrađen smisao za interier i njegove pojedinosti. Ali religiozna sadržajnost pretvorena je tu već u neki građanski intimitet, hladan doduše radi nezainteresiranog odnosa slikara prema temi.
Nažalost najveće Flemallovo djelo sačuvano je sa-
Heidr. mo u lošoj kopiji i u jednom fragmentu. To je veli-
21 ki t r i p t i h o n S k i d a n j e s k r i ž a koji je bio širok oko 6 m, a sadržao je u sebi svo slikarsko znanje vremena. Može se
Heidr. po fragmentu D o b r o g r a z b o j n i k a
26 vidjeti proderni realizam ovog majstora, kao i ne-
23 što što ni van Eyck nije imao: neobičnu dramatičnost izraza. Za razliku od Merode-navještenja mo-
žemo i u M a d o n i i z F r a n k f u r t a,
22 koja ima svoj pandan u S v . V e r o n i c i, naći osjećajnost koju će uskoro Rogier naslijediti.
A vrlo je vjerojatno da je na ovim slikama i Rogier surađivao, jer upravo oko 1430 dokazano je njegovo
Winkler prisustvo u Tournaiu. Dok kompozicija R o đ e -
32 n j a K r i s t o v a iz Dijona ima osobitosti specifičnih za Maitre de Flemalla, njegovi portreti pokazuju naročitu srodnost sa Rogierovim. A mo-
35 žda se tom uplivu može pripisati zrelost kojom je
Heidr. majstor slikao obje slike iz Prada, S v . B a r-
25 b a r u i S v . I v a n a s a d o n a t o r o m . Egzaktnost arhitekture i odnosa likova nadilazi sve dosađanje interieure. Ukoliko R a s -
p e ć e iz Berlina može da se pripiše Flemallu,
27 imali bismo u toj slici primjer posvemašnje pobjede Rogierova stila.

J a c q u e s D a r e t

Heidr. spominje se već 1418 u Campinovu atelieru, ali tek
29 1432 kao samostalan majstor. Jedva da izlazi iz go-
Dülberg tike sa svojim slikama rađenim istovremeno sa gent-
32 skim oltarima, kojih druga karakteristika jesu dugi nosevi i jeftini akordi otvorenih boja na haljinama.

Bez dramatičnosti Maitre de Flemalla, ali sa klasičnim osjećanjem stila visoke gotike izdiže se u toj grupi velika ličnost

R o g i e r v a n d e r W e y d e n a
(1399-1464)

Winkler koji je, čini se, identičan sa onim Rogelet de la
40 Pastures koji je od 1427-32 boravio u Campinovu atelieru. Po svoj prilici je u to doba školovanja nastao trodjelni M a r i j i n o l t a r, od koga se dvije table nalaze u Granadi. Tu sazrijeva

profinjena linearna kasna gotika, bez strasti i bez van Eyckovske prodornosti, ali sa sentimentom koji će kasnije kulminirati kod Memlinga.

Heidrich 35

U O l t a r u S v . I v a n a (Berlin) imamo djelo mnogo zrelije, premda ne mnogo udaljeno od Granada-oltara. Ta je umjetnost vremenski paralelna četvrtom deceniju Jan van Eyckovom. Kao i na slikama Maitre de Flemalla možemo utvrditi kako se realizam javlja oko 1430 nezadrživo na

36

više mjesta u ovim nizozemskim gradovima. Produbljivanje prostora i njegova razrada u nekoliko planova već je potpuno savladana, a ima u R o đ e n j u I v a n o v u i neke građanske ozbiljnosti. U S m r t i I v a n o v o j još osjećamo bizarnost gotike, kao i onduliranu liniju Salome.

37

Heidrich 30

U tom razvoju označava veliko S k i d a n j e s k r i ž a iz Escoriala obrat prema dubokoj osjećajnoj i dramatskoj umjetnosti. Deset likova komponirano je na uskom prostoru u živoj plastičnosti na tako nov i savršen način, da je djelo (u jednoj Löwenskoj crkvi) ubrzo došlo na glas u cijeloj Evropi i izvršilo velik upliv sve do u 16.vijek. U njemu je doista realistički metod potpuno stavljen u službu religioznosti, ali upravo taj realizam omogućuje mu da u isto vrijeme ostvari i stvarne kvalitete čovjeka. Kasnogotički je naturalizam, možemo reći, humanizam u ovoj građanskoj atributivnoj slici i ujedno uzdignut do massaccciovskog heroizma. Da li se može van eyckovskom realizmu pripisati što je Rogier u mnogim svojim kasnijim radovima napustio tu herojizaciju i tražio preciozност detalja, kao u V é n d r a m i n - m a d o n i iz Beča? Neposredni oslon na van Eycka očit je na M a d o n i s a S v . L u k o m , koja odaje i upliv Flemalla u glavi madone i naborima. Ipak je u to doba uslijedila Rogierova seoba iz Tournaia u Brüxelles, gdje je on 1436 imenovan Gradskim slikarom.Prvi put javlja se ova titula da bi i formalno označila građanski karakter novog realizma.

32
33

Dülberg 37

Heidrich 40

Heidrich 44

Veličina Rogierove nadarenosti izlazi iz svakog njegovog djela, čak i onda kad su vidljive sve manjkavosti i ograničenosti kao na Kristovom aktu bečkog R a s p e ć a . Duboka osjećajnost i dramatska snaga njegovog velikog P o s l j e d n j e g S u d a iz Beaunea jasna nam je i iz najmanjeg detalja. Kako zapravo ta umjetnost četrdesetih, odnosno pedesetih godina nije u nekakvom osebitom napretku naprama vaneyckovskom razdoblju prije gentskog oltara, možemo ustanoviti sa antwerpen-

Winkler 41

skog R a s p e ć a , na kome elementi Huberta i Jana kao da su se našli zajedno sa novom, doista rogierovskom dramatikom.

Oko 1450 Rogier je bio u Rimu i to je prvo
46 a poznato putovanje jednog nizozemskog slikara u Italiji. Većih upliva ne može se opaziti u stilu ovog majstora, koji već ima preko pedeset godina. Ali od toga doba možemo zabilježiti niz M a d o n a,
46 b koje su obučene na način talijanskih M a d o n a, dok se i u portretima donatora očituje jasna fizionomijska stvarnost, kao na portretu Philippe de Croya.

Winkler 48 47 A tom zadnjem deceniju čini se da pripadaju i ostali portreti kao onaj F i l i p a D o b r o g iz madridskog dvora ili ž e n s k i p o r t r e t i iz Londona i Berlina.

U posljednjoj grupi njegovih slika razdoblja
Dülberg tb. III. pedesetih godina susrećemo jasnu kompoziciju, ali sa izvjesnom smišljenošću i strogošću koja često zaostaje za neposrednim zahvatom majstora iz Flemalles. Blandelin oltar iz Berlina na primjer ima
Heidr. 42 43 nešto upravo takve shematike u jednostavnom trokutu svoje kompozicije. Njegova krila još pojačavaju izvjesnu suhu sitničavost koncepcije i izvedbe. Ima i kod ovog majstora osjetljivih oscilacija između
38 strastvene drame i osjećajnosti nekih radova i hladnog, profanog možemo čak reći pomodnog odnošenja, kao na münchenskom N a v j e š t e n j u, na primjer. To je u stvari lijevo krilo jednog od
Winkler 45 najboljih Rogierovih radova, t.zv. C o l u m b a o l t a r a, na kome mnogi vide tragove, prve saradnje Memlingove. Ta lijepa i široka naracija Epifanije, nažalost je mnogo stradala od vremena i od restauracija. Bez Hugove monumentalnosti, ona ima logičnu organizaciju scene i detalje koji zadivljuju. Boja je u ovim kasnijim djelima sjajnija, ali još uvijek svijetla i hladna, tako da njegovo svijetlo - prema riječima Hedricha - izgleda kao da i nije svijetlo. Ali neposredna je realnost ipak postignuta. Često puta i suha kao u desnom krilu
Heidrich 39 Columba oltara, ali uvijek velika upravo radi te svoje neposrednosti, koja nije naturalistička kao kod Dirk Boutsa.

Njegov upliv bio je veliki: na Memlinga koji je njegovu umjetnost prenio u Brügge, na Nijemce Schongauera i Berlina, u Španiji na Luis de Moralesa, a i Dirk Bouts pretrpio je njegov upliv. Može se čak reći da je kroz dva decenija nakon Jan van Eyckove smrti, od 1140-60, on bio ne samo vodeća ličnost, nego i umjetnik, koji je više od braće van

Eyck neposredno djelovao na razvoj nizozemske škole.

Löwen i Antwerpen

Iz Harlema stigao je poput mnogih drugih slikara u Louvain slikar imenom

D i r k B o u t s (+ 1475)

Nije jasno u kakvom je odnosu bio sa osnivačem holandske škole Ouwaterom, ali srodnosti njihovih djela su očite.

Heidrich 51

Nekako oko 1440 došao je Dick Bouts iz Louvaina, vjerojatno kao već gotov slikar. Kakvih značajka je bila ta njegova prvotna umjetnost možemo zaključiti samo prema sačuvanoj Ouwaterovoj slici. "Ikonoklastički" pokret reformacije u 16.vijeku uništio je skoro u cjelosti holandeško slikarstvo 15.vijeka. Ali prva Boutsova slika, koja nam je sigurno datirana iz 1468, je P o s l j e d n j a v e č e r a iz Petrove crkve u Louvainu. Skučeni oblici jednog neposrednog naturalizma, polagano, neizdiferensirano doživljavanje. Premda je u prozirnoj atmosferi svijetlog prostora očito preuzimanje van Eyckovih rezultata iz prošlih decenija, nema ni govora o idealizaciji i karakteru dvorske elegancije, koju smo još sretali kod Jana van Eycka.

Heidrich 52

Uz taj srednji dio nalaze se četiri krila: S v e č a n o s t Pashe, opet sa židovskim fizionomijama i na prvi pogled možemo utvrditi: biblijska tema postala je povod naracije i slikanja jedne

54

žanr-scene, kao što je Č u d o m a n e ne samo primjer savremene kostimerije, nego i pejzaža, bez imalo osjećajnosti i drame, koju bi taj prizor

53

morao sadržavati. Tako isto I l i j a u p u-

54

s t i n j i ili s u s r e t A b r a h a m a i M e l k i z e d e k a . Ali dok u tim prizorima ima toliko živosti neposrednog i nikakvim shemama ne falsifikovanog pripovjedanja, u s l i k a-

58

m a P r a v d e iz Bruxellesa kao da se sve to

59

ukočilo u hladnoj bešćutnosti. To su već posljednji njegovi, čini se, nedovršeni radovi.

Dülberg 50

Izmedu ta dva datuma (1468-75) nastala je većina nama danas poznatih djela: O l t a r Š v. H i p p o l y t a iz Brügge, na primjer, tako da je vrlo teško prema unatrag uspostaviti razvojni

Heidrich 57

lanac njegove umjetnosti. Iz 1462 je lijepi p o r-

60

t r e t č o v j e k a u jednostavnoj kompoziciji. Louvresko O p l a k i v a n j e ukazuje na upliv Rogiera, ne samo u zamisli nego i u, za Dirk Boutsa neobičnoj dramatičnosti. A u četi-

Winkler 49 ri o l t a r n a k r i l a iz Prada iz prve faze lakoćom ćemo opaziti Rogierove tragove, čak u imitaciji kamenog okvira. Nekadašnji "Brabantski biser", zapravo t r i p t i h o n P o k l o n s t v a kraljeva iz Muenchena, vraćen je sada opet Boutsu, a s njim i sva djela pripisivana tom izkonstruiranom imenu. (Gozba u kući farizeja Simona, napr.).

Heidrich 62 63 64

Nadovezuje se na mj. braće Van Eyck i R. van der Weydena.

Umjetnik visokog značenja, Dirk Bouts je, kako očito proizlazi iz njegovog opusa, bio više "izvađač nego li pronalazač" (Duelberg). Ne može se osporiti da je u imitaciji materije i materijalne pojavnosti uopće (Posljednja večera) on u mnogo čemu otišao i dalje od van Eycka i Rogiera, ali u cjelini, u unutrašnjoj sadržajnosti, on je samo majstor koji se razvija u njihovu tragu. Došavši u Louvain, on je odmah pokazao toliko prilagođavanje Rogierovoj umjetnosti, da su mnogi pomišljali i na školski odnos. Njegova ograničenost dolazi najviše do izražaja u ekspresivnoj nemoći, u bezosjećajnosti fizionomija; u izvjesnim stanjima, koja bi tražila maksimalnu napetost kao da nedostaje njegovim likovima, a i njegovoj umjetnosti uopće, onaj stvarni idejni etos koji su toliki veliki majstori znali da oblikuju u religioznim djelima. Upravo zato većina njegovih slika djeluju kao sušte simulacije. U interieurima, pejzažima, u opisivanju likova i portreta, radi se, više o imitaciji, o deskripciji nekog života bez strasti i sa uvijek suzdržanom osjećajnošću.

Heidrich

Nadživjevši Rogiera za cio decenij, on je mnoge njegove stilske oznake preko svoje umjetnosti proširio ne samo u Južnoj Nizozemskoj, nego do Rajne (Meister des Marienlebens) i Gornje Njemačke.

Haarlem

Problem početka sjeverno-nizozemskog, dakle h o l a n d i j s k o g s l i k a r s t v a leži još uvijek u tami. Reformacija je u 16.v. uništila ogroman dio spomenika religioznog slikarstva. Iz vremena oko 1420-30 posjedujemo tablu iz Roermonda.

Winkler 104 105

Srećom pojavila se 1889 u posjedu jednog genoveškog markiza slika, za koju su Bode i Scheibler utvrdili da se radi o originalu, kojeg su Španjolci odnijeli iz Holandije, a kojeg spominje Karel van Mander kao jednu od dviju slika osnivača haarlemske škole: (Uzvesnuće Lazarevo, Berlin)

Heidrich 50

Apolo, 368

Alberta van Ouwatera

Nesumnjiva je veza sa Dirk Boutsom u tipovima u odjeći, u majstorskom reproduciranju svijetla, koje ulazi otraga u arhitektonski prostor. Cijela gama je mnogo svijetlija, slikarsko i crtačko znanje vrlo visoko.

Nažalost tom nalazu nije se moglo do sada dodati nijedna sigurnija atribucija tako da ličnost Ouwaterova ostaje i dalje skoro legendarna. Najvjerojatnije je da se radi o nastavljaču jedne nepoznate Dirk Boutsove rane faze iz vremena prije njegove seobe na Jug.

U svakom slučaju ranoholandeško slikarstvo za historiju umjetnosti počima sa njegovim imenom, t.j. šestdesetih i sedamdesetih godina. Njegov učenik u Haarlemu jest

G e e r t g e n t o t s i n t J a n s
(radio 1465-95)

Heidrich 91 — u Leidenu, Živio je prema Karel van Manderu u samostanu Johanita, a umro u 28.oj godini života.

Kratkom razdoblju djelatnosti odgovara i mali broj radova, bez veće razlike u načinu, kod kojeg se opažaju utjecaji Goesa i Rogiera. Glavno sačuvano djelo jesu dva ostatka velikog oltara iz crkve Sv. Ivana, sada u Beču. O p l a k i v a n j e je doista jedno od najljepših djela nizozemskog slikarstva 15. vijeka. U dubokoj trokutnoj kompoziciji opisao je Geertgen dramatsku scenu, ali sa tako lijepim likovima, sa odmjerenom osjećajnošću, kakvu rijetko nalazimo u Nizozemskoj. Sam lik Krista ima
Heidrich 94 — uzvišenost koja je rijetka i kod van Eycka, tiha bol Majke data je u kontrastu sa rogierovskom gestom Magdalene. Desna je grupa opet razrađena u živoj gradaciji osjećaja i u novoj tipologiji. Druga sačuvana slika oltara je
Heidrich 90 — "J u l i j a n A p o s t a t a p a l i k o s t i S v. I v a n a K r s t i t e l j a", još dublja prostorom, ali bez koncentrirane dramatike. Tri kronološki odijeljena događaja prikazana su u istom prostoru, u tri odijeljena dijagonalna plana. Jedino prvi plan izdiže se slikovitošću i živošću akcije do Geertgenove razine. Ali sve je kod njega slikano po realnosti, deskripcija individualnosti i detalja su cjelovitom dojmu potpuno podređeni.

Winkler 110 — Prema tim slikama, dokumentiranim sa Karel van Manderom, mogu se Geertgenu atribuirati još neka djela: U s k r s n u ć e L a z a r o v o iz Louvrea,
Heidrich 93 — "E c c e H o m o" iz Utrechta (nespretna kompozicija u odbijajućem naturalizmu). Od tri varijante P o k l o n s t v a K r a l j e v a ona iz praškog

92 Rudolphinuma došla nam je prikraćena na lijevoj strani. Vidljivi su uplivi Goesovog Monforze oltara. Na Ouwatera najviše se oslanja s v. O b i t e l j iz Amsterdamskog Rijksmuseuma. Imamo opet potpunu simulaciju sa prekrasnim haljinama i zbivanjem u crkvenom interieru. S v e t a n o ć iz Nat.Gal. je vjerojatno prva noćna slika nizozemskog slikarstva a to se i vidi iz riješenja tog teškog problema. Ali teško da koja druga njegova slika tako lijepo ilustrira sve prednosti kao i ograničenosti nizozemskog slikarstva, kao što je to slučaj kod S v . I v a n a u p u s t i n j i . Neposredno posmatranje prirode, apsolutna objektivacija atributivne slike, u neobičnoj i originalnoj koncepciji čovjeka koji meditira u pustinji, zapravo u lijepom pejzažu. Ali daleko smo još od herojizma i patosa talijanskih škola, od njihovog osjećanja za ljepotu oblika. Kao da je gotički naturalizam još uvijek prisutan i Heidrich ima pravo kad u tome vidi razloge onog nepotpunog zahvatanja realnosti koje se i kod Geertgena može zapaziti. Njegovim likovima, usprkos "individualnog oživljavanja, još nedostaje osjećaj njihove materijalno egzistencije, to su neke apstrakcije obučene pričinom života."Dovoljno je vidjeti osim toga onaj kasnogotički šematizam na Svetoj noći. Egzaktno, naukom i "ratiom" potkrijepljeno posmatranje talijanskog humanizma manjka ovoj sjevernjačkoj umjetnosti.

Heidrich 95 97

Heidrich 97

Sa slijedećim holandeškim majstorom nalazimo se još više na sjeveru, možda u Delftu, ali svakako još više udaljeni od velike struje, koja je pošla od van Eycka i Rogiera. To je anonimni slikar

MAJSTOR SLIKE VIRGO INTER VIRGINES

koji je ostao bez imena upravo radi tih svojih anahronističkih osebina. Njegovo porijeklo treba (po Winkleru) tražiti u holandeškim minijaturama 15.vijeka. Vrijeme njegovog djelovanja je treća četvrtina 15.vijeka, a oko njegova imena okupljeno je dvadesetak slika, koje sve pokazuju kasnogotičke oznake holandeške domaće razvojne linije bliže Geertgonu, ali sa osobitim isticanjem groteske i grubosti. Za volju dramatskog izraza razara ovaj holandeški majstor sve oblike i pokrete, ali upravo to mu daje osobitost i snagu umjetničke vizije. Friedländer je pokušao uspostaviti kronologiju njegovih radova od slike "Ecce Homo" (nepoznati vlasnik) i firentinskog R a s p e ć a , preko O p l a k i v a n j a iz Liverpoola i same amsterdamske slike V i r g o i n t e r V i r g i n i s , po kojoj je dobio ime, do vanredne slike kasnijeg razdoblja, koja se nalazi u Zagrebu; to je slika s v .T r o j-

Haidrich 98

Dülberg 75

s t v a .

Heidrich 99

Pored zagrebačke slike mogu se najbolje kvalitete ovog majstora vidjeti na berlinskoj slici P o k l o n s t v a k r a l j e v a , koja je tipična za deformiranje oblika i fizionomije,osobito u čudnovatom liku Madone. I to spajanje strahovitih deformacija sa vanredno originalnim koloritom daje neobičnu ekspresivnu snagu njegovim, uvijek originalno zamišljenim i komponiranim slikama. Napuštanje svake kompozicione sheme značajno je za ovog majstora. U motivu G o l g o t e (nekad u Hamburgu), na primjer, možemo to odvajanje od tradicionalne kompozicije najbolje uočiti: u smještaju križeva i grupa ispod njih u bizarnim likovima opažamo onu fantastiku,koja će uskoro,sa Boschom, dostići stupanj frenezije.

Winkler 91

Karta Holandije

Sa tim imenima već ulazimo u S j e v e r n u N i z o z e m s k u . Bez velikih gradova; ova zemlja, ukoliko je u 14. i 15.v. rađala umjetnike u svojim malim gradićima (a rađa ih mnogo), oni zapravo svi odlaze na jug, isprva do Pariza i Dijona (Werve, Malouel, Limburg), a kasnije u Louvain, Gent i Brügge, i to tako traje do 16.vijeka. Oko 1500 težište se prenosi na Sjever i to najprije u Antwerpen, sada glavni građanski centar,koji postaje atraktivno središte i ujedno tačka snažne iradijacije.

U 15. v. oni umjetnici, koji su ostajali u svojoj sjevernoj domovini, gube se za historiju umjetnosti u masi t.zv. pučke umjetnosti (Volkskunst). Radi se zapravo o anonimnoj,skoro isključivo religioznoj umjetnosti gradova i samostana. Rijetki ostaci fresaka i minijature daju naslutiti intenzivni umjetnički rad.Oni koji su se izdigli iz tih radionica,otselili su na jug i podlegli talijansko-francuskom utjecaju, kao Malouel i braća Limburg, oni koji su ostali razvijali su se u onom smislu, koji se očitovao u umjetnosti majstora Virgo inter Virgines ili Ouwatera,čemu treba,naravno, pribrojiti flandrijsku komponentu, u prvom redu van Eycka.

Imamo dakle,razdvajanje na južnu flandrijsku, s dvorskom kulturom oplođenu, umjetnost i sjevernu zaostalu, više zanatsku i samostansku, umjetnost oltarnih slika i molitvenika.Ali sa sjevera ne samo što su u južnu Nizozemsku dolazili veliki umjetnici (Bouts, Goes, David), nego su i realistički poticaji,u pejzažu na primjer, čisto pritjecali na jug iz sjeverne pučke umjetnosti.

Iz te i takve umjetnosti, ali još uvijek teško objašnjivo, iz dalekog grada Hertogenbosena izvedi se umjetničko porijeklo umjetnika imenom

H i e r o n y m u s B o s c h
(r.oko 1405-1516)

Njegovo rodno mjesto u Sjev.Brabantu ležalo je daleko od Brussela, kao i Antwerpena, relativno blizu biskupskog grada Utrechta. Značenje Hertogenboscha u 15.vijeku možemo vidjeti po njegovoj katedrali i njenom unutrašnjem ukrasu. U arhivu jedne bratovštine spominje se od 1486-1512 n a š s l i k a r k a o "H i e r o n y m u s A q u e n s i s i n s i g n i s p i c t o r", prezime mu je, dakle, "van Acken", koje se ime u gradu spominje već i ranije. Bar u kasnije doba života njegova slava prešla je ne samo granice njegova grada, nego nadaleko i domovine: Filip II imao je oko 30 njegovih slika. Nasljedivače stekao je ipak tek kasnije, sa Breughelom, Mandijnom i Peeter Huys.

Baldass: H.Bosch 53

A.Bisch je osobit umjetnik, nastavljač onih gotičkih fantazmagorija i drolerija sa katedrala, stvaraoc groteskног svijeta izmišljenih lica i oblika. Mi ne ćemo pokušati ocrtati kronologiju njegovih djela, nego ćemo, sa Baldassom, preći njegov opus po temama.

Tematski znači Boschova umjetnost ogromno proširenje uobičajenog kruga: pored pobožnih svetačkih slika javlja se cijelo mnoštvo moralizatorskih, didaktičkih tema, čak i obične teme (kao Posljednji sud) pretvaraju se u didaktiku i simboličko opominjanje. Književni izvori te tematike nisu nam poznati, ali je sigurno da nam ona, bolje od ijednog drugog djela, ilustrira duhovni život ljudi na prelazu Srednjeg u Novi vijek. Zlo i obrana od zla, grijeh, muke i pakao, prikazi smrti i đavoljih sila u najrazličitijim oblicima, to je sadržaj koji prevladuje više ili manje u svim Boschovim temama, a te su njegove tendence k dijabolici tolike da vrlo često prerastaveju zadanu temu i tvore tako mogućnosti apsolutne stvaralačke slobode. Slikareva mašta prelazi preko svih granica i obzira, za volju svog idejnog sadržaja ona negira potpuno realnost objektivnog svijeta.

Može li se i takva umjetnost označiti kritičkom ? Pozicije sa kojih Bosch moralizira nisu klasne pozicije. To su pozicije religiozne moralke, u kojima se samo posredno, invertirano, može ustanoviti prisustvo dubokog socijalnog nezadovoljstva

na početku reformacije.

Baldass 1

T e m a t i k a l u đ o s t i s v i j e t a i p o s l o v i c e obuhvata velik niz radova. Među prvima kao da spada "Mađioničar iz S. Germain-en-Laya"(kopija) sa protagonistom još u profilu na način kasne gotike, sa jednostavnom i primitivnom kompozicijom. Sličan prizor djelovanja jednog šarlatana prikazuje i, u kvadrat upisani, tondo s O p e r a c i j o m g l a v e u Pradu. Ono što je na toj slici iznenađujuće, to je vanredan pejzaž u daljini, još prirodniji u svom efektu, nego li na svim dosadanjim slikama 15.vijeka. " B r o d l u đ a k a " je čista simbolika, jedna od mnogih (sudeći po crtežima i kopijama)invencija ove teme, a simbolizira čovječanstvo, koje plovi bezbrižno i grješno pod zastavom nevjerovanja. Ludost samoće treba da predstavlja P o k u š a r a c . Varijacija iz Boymans- muzeja u Rotterdamu skoro je monokromna, ali vanredno realistička u deskripciji okoline i samog lika, osobito njegove glave, koja po svojoj individualizaciji zaista ispada iz okvira srednjeg vijeka (Baldass).

3

5-7

Heidrich 105

Daleko je obimnija tematika okupljena oko prikaza s e d a m s m r t n i h g r i j e h a , koji su bili toliko ukorijenjeni u tradiciji Srednjeg vijeka. U sobi Filipa II u Escorialu nalazio se i još se uvijek nalazi stol sa " 7 s m r t n i h g r i j e h a i 4 p o s l j e d n j e s t v a r i " , sa moralizatorskim tendencama.Ali inače spadaju u ovaj tematski krug svi prikazi raja, pakla i posljednjeg suda uopće. Tako 4 table u Veneciji u Duždevoj palači i u ostalim varijantama (zb.Koenings, van der Elst).

Baldass 11-19

Baldass 31-42

Hulsbner 11

Ali najveće djelo te tematike jest slika,sačuvana u dva primjerka u Pradu i Escorialu, K o l a s i j e n a . Na lijevom krilu prikazuje Eden sa dolaskom zla na zemlju, što je ispričano u tri plana, bez obzira na perspektivu. U poredenju sa ostalim dijelovima triptikona kao da u toj temi Bosch nije u stanju razviti svoju fantaziju, tako neobuzdanu kad se radi o prikazu grijeha i paklenih scena. U sredini, oko kola sijena, prikazano je potomstvo prvih grješnika sa svim ludostima i opačinama svijeta. Kroz lijepi pejzaž koji treba da prikaže ljepotu svijeta, kreču se kola, na koja svi ljudi, bez razlike klase i staleža, žele doći bez obzira na sretstva lukavošću prevarom, okrutnošću. Sve se valja i urla oko ovog triumfalnog pohoda, a kola vuku sablasti. Ne samo živa kompozicija i ritam linija i boja, nego osobito realističko i duboko tipično oblikovanje likova je ono što daje neobi-

čnu vrijednost ovom Boschovom remek djelu. Pakao na desnom krilu je reduciran u prikazu scena, ali jedinstven u teškom dojmu strave, kojeg je sigurno mogao izazvati kod ljudi tog vremena.

Baldass 45-55

T r i p t i h o n v r t a n a s l a đ e u E s c o r i a l u obrađuje istu temu, ali srednji dio je nepregledan zbir, najčešće nejasnih, naslada i grijehova. Za razliku od konkretnog realizma triptihona Kola sijena, ovdje je sve apstraktno u sadržaju i u obliku: neka staklena i suha mehanička konstrukcija počima na lijevom krilu Zemaljskog raja, dosiže vrhunac u Srednjem dijelu, a i Pakao na desnom krilu prikazan je apstraktnim fantazmagorijama, prema kojima su nadrealističke slike samo epigonska podražavanja. Simbolika tih bezbrojnih pojedinih prizora bila je zaboravljena već 1605, kad ih je Siguenza opisivao. Jedna čitava epoha svršavala je u to doba, a sa njom je nestala i fantazija ljudi tog razdoblja.

Bečka kopija izgubljenog P o s l j e d n j e g s u d a ponavlja isti raspored, samo što je pakao obuhvatio i zemlju u srednjem dijelu, gdje se odigrava prizor posljednjeg suda. Scene se gomilaju i komplikuju.

Baldass 67

T e m a t i k a e r e m i t a i p o k a j n i k a znala je također da pobudi Boschovu maštu i da stvori osobito spajanje realnog i irealnog. U mnoštvu djela ovog kruga treba istaći dva krila jednog oltara: S v . I v a n a K r s t i t e l j a u p u s t i n j i , na kome se slikar nije mogao suzdržati a da ne razvije svoju demonsku maštu slikajući "cvijeće zla". Drugo krilo S v . I v a n E v . n a P a t m o s u je jedno od najlepših i najharmoničnijih njegovih ostvarenja. Motiv I s k u š e n j a S v . A n t u n a bio je osobito zahvalan. Najlepša varijanta je ona iz Prada: Svetac je uronio u svoje misli, odvojen duhom od sablasti koje ga napastuju, dok u pozadini kombinira slikar bizaran neki svijet između sna i jave. Ali najdramatičnija varijanta te teme je na T r i p t i h o n u i z L i z a b o n a . Na sva tri dijela demoni napastuju Svetog Antuna pustinjaka. Cio svijet izgleda kao da je prepušten zlim duhovima, a svetac ima kao svoju obranu jedino svoju postojanost. Pesimistički odnos prema životu izbija iz ovog triptihona, kao i iz svih ovih dijaboličnih scena. A može se tome dodati da je vrlo teško pronaći u tom metežu neljudskih bića, neljudskih užitaka i neljudske patnje, nečeg ljudskog i velikog što bi ukazivalo na blizinu humanizma, na pijesni

odnos prema čovjeku, na afirmaciju života.

Baldass 91

A to isto možemo ustanoviti i u t e m a m a i z ž i v o t a K r i s t o v a . Na epifanijama, na primjer, uzalud ćemo tražiti taj ljudski momenat. Toplina kojom bi morala da odiše ova tema pretvara se kod Boscha (na Poklonstvu Kraljeva iz Philadelphije) u droleriju; dovoljno je obratiti pažnju na Josipa ili na crnačkog kralja. U ovom dijelu vidljivo je, međutim, otkud i sa kakvih pozicija zapravo polazi Boschova umjetnost. To su one iste pozicije, sa kojih polazi Geertgen, Bouts, a najviše Majstor slika Virgo inter virgines.

Baldass 93
Hulsbusch 13

P o k l o n s t v o k r a l j a u P r a d u predstavlja već dozrio i možda najviši stupanj te religiozne Boschove umjetnosti. Oltarna slika otvara nam u sva tri svoja dijela širok pejzaž gledan s visoke tačke gledišta. Kod protagonista Bosch je uglavnom održao mjeru na način ostalih epifanija, ali već u sporednim likovima on se nije mogao uzdržati a da ne uđe u humorističku naraciju. U tom humorizmu i u vanrednom pejzažu nalazimo potpunu simulaciju. Na licima slikar slika čuđenje i znatiželju, štala je trošna slikovita kućica na koju se penju pastiri. Osobito je slikarski vanredno riješen drugi plan lijevog krila, sa Josipom koji na vatri suši ponjave pod trošnom strehom, koja je malo koloristično remek-djelo, kao i cijelo krilo. Na vratima tog trošnog dvorišta Bosch već stavlja jedan svoj dijaboličnik znak: žabu, a u stražnjem planu pleše nekoliko seljaka na širokoj livadi. Na desnom krilu također možemo naći napad medvjedova na prolaznike, a u pozadini srednjeg dijela jašu konjanici pod znakovima nevjernika. Prizor se dakle proširuje u sliku svijeta, u kome se javljaju isti znakovi kao i na njegovim dijaboličnim prizorima, tema dakle u neku ruku postaje simulacija jednog daleko šireg prikaza.

95

99

97

Baldass 100
Hulsbusch 7

Tako se i S v a d b a u K a n i pretvara u simulaciju, značenje same teme potpuno iščezava pred deskripcijom raznih fizionomija i genre-situacija, dok po koloristično skladu ova Boschova slika spada među najbolja slikareva djela. Osobito je oštra podjela ljudi na dobre i zle, u skladu sa općom Boschovom moralizirajućom tendencom. A to isto možemo opaziti na nekolikim slikama Muke Kristove, osobito K r u n j e n j a t r n o v o m k r u n o m , od kojih je ono u Escorialu prožeto dramatskim sadržajem i oštrom karakterizacijom krvnika, koja se diže do karikature. To pomanjkanje mjere, ta psihološka nesuzdrživost je upravo ono što odbija

105

oko naučeno na klasičnu odmjerenost talijanske renesanse. Više nego li igdje drugdje dolazi to pomanjkanje odmjerenosti do izražaja u E c c e h o m o iz Philadelphie, na kojoj se Krist pretvara u neku čudovišnu pojavu okruženu samim nakazama. To nerealističko opisivanje gubi time sasvim uvjerljivost, prizor se pretvara u simboliku. A tako je isto na nekoliko varijanata N o š e n j a k r i ž a . Ono u G e n t u nije drugo do skup karikatura. Dok je renesansa nijansirala u sličnim slučajevima različite karaktere, Bosch kao pravi gotičar niže samo grimase.

Baldass 114

Što izlazi iz ovog kratkog pregleda stvaranja Hieronymusa Boscha ?

Izlazi dualistička slika svijeta, koji je u stvari poprište borbe dobra i zla, dobrih i zlih duhova. Jedan metafizički, dakle , neracionalan i nerealističan odnos prema svijetu i životu. U toj borbi pretežu na zemlji zle sile, ona osnovna dilema svih religija (svemoć božja u kontradikciji je sa njegovim kvalitetama kao najvišeg moralnog bića) riješena je kod Boscha sa prevagom strane đavola, koji su prisutni na svakoj slici, preplavljuju zapravo cio njegov opus, postaju osnovni sadržaj njegove umjetnosti. Princip zla prisutan je i u svim ljudima,koje Bosch prikazuje i to bez sumnje vjerno odražava jednu stranu života i vjerovanja tog stoljeća punog Totentanza, Ars moriendi i mračnih proročanstva. Značajno je da kod Boscha nema ni traga nekom hilijazmu, njegova su proročanstva potpuno obraćena onom svijetu, njega ovozemni život više ne zanima. Posljedica tog pesimističkog pogleda na svijet jest nužno odvraćanje od realizma u formi. Alegorija čak prelazi u simboliku,ali ta se simbolika okreće u grotesku, u neko autoironično odnošenje, u kome i najteže muke postaju smiješne, patos se pretvara u drolerije. Ono što određuje njegovu sliku svijeta nije njegov stvarni izgled, nego umjetnikova ocjena dobra i zla, dakle religiozna idejnost u posljednjoj liniji.Ali cijela ta idejnost, to shvaćanje svijeta kao ludosti je u s u š t i n i p r o t u s v j e t s k o i p r o t u h u m a n i s t i č k o . Premda Bosch već raspolaže čitavim realističkim nasljeđem 15. vijeka, on taj realizam upotrebljuje protiv tog nasljeđa, on svoju likovnu slobodu okreće protiv života. Njegove sadržajne i formalne pozicije su regresivne, on je u cjelosti čovjek srednjeg vijeka.

U njegovom stilu osjećaju se izvjesni kompozicioni ritmovi Rogierovi, dakle umjetnosti prve polovine stoljeća. Čak i pejzaž Boschov teško se

može zamisliti bez izravnog dodira sa djelima Jana van Eycka. Dok se, dakle, dodiri sa umjetnošću druge polovine stoljeća (Huga van der Goesa, na primjer) ne mogu zapaziti, Baldass je u svojoj velikoj monografiji iz 1943 godine sklon mišljenju da porijeklo Boschove umjetnosti treba tražiti u onom istom krugu, iz kojeg je potekao turinsko-milanski rukopis. Meki stil kasne gotike povezan sa kasnogotičkim naturalizmom živi još uvijek u Boschovoj umjetnosti, osobito u boji, u ružičastim, svijetloplavim i blijedozelenim tonovima, a zatim u nematerijalnosti predmeta, osobito tkanina. Ali dok Boschova umjetnost stoji neosporno u suprotnosti sa savremenom južno-nizozemskom umjetnošću, ona ima neosporne dodirne točke sa savremenim holandeškim slikarstvom, sa Geertgenom i Majstorom slike Virgo inter virgines. Ali usprkos tih kao i ostalih srodnosti, on je po svojoj suštini osobit i samostalan umjetnik, koji premda u mnogim elementima označava napredak, u pejzažu osobito - upravo po toj svojoj suštini, t.j. religioznoj sadržajnosti grijeha i kazne, i po svom s i m b o l i č k o m m e t o d u ne stoji na liniji progresivnog razvitka. U njegovim vizijama odrazila se, naravno, mašta tog vremena, duboko nezadovoljstvo sa životom uopće, a to znači sa društvenim stanjem. Bosch to, naravno, nigdje nije izričito rekao, upravo zato što se to nezadovoljstvo, kod njega invertiralo u religiju i projiciralo u metafizičku simboliku njegovih prizora iz pakla, pa i iz života.

---o O o---

S L I K A R S T V O U 16. V I J E K U

Sa Hieronymus Boschom zakoračili smo vremenski već u 16. vijek, ali po suštini njegove umjetnosti nalazimo se još u 15. vijeku.

Kakva je, u suštini, situacija na kraju tog vijeka? Kako to Dvořak točno primjećuje u svom članku "Voranssetzungen des niederländischen Romanismus", ta je situacija u glavnom označena subjektivnim lirizmom Memlingova slikarstva, tog posljednjeg odzvuka kasnogotičkog idealizma koji završava u konvenciji, dramatičnim patosom Huga van der Goesa, sirovim realizmom Geertgena i fantastikom Boschovom. I upravo u to doba dolazi do preokreta, koji će označiti ili bar do kraja produbiti onu graničnu liniju između Srednjeg i Novog vijeka, koja je započela sa van Eyckom. Ta se linija u likovnoj umjetnosti očituje sa laicizacijom atributivne slike i njenim prelazom u realističku sliku kod sve većeg broja umjetnika. U umjetničkoj formi stvara se nova idealnost, koja se poklapa sa idealizirajućim tendencama visoke renesanse u Italiji, a očituje se upravo u preuzimanju te visokorenesansne idealnosti. Prodor tih oblika razbija stilsku autohtonost i jedinstvenost fizionomije nizozemskog 15. vijeka. Slijedeće stoljeće je stoljeće traženja, asimilacije i resorpcije, u stvari predigra 17. stoljeća.

Heidrich 107

Na početku 16. vijeka Dvořak nalazi dvije osnovne tendence u kojima se manifestira nastojanje da se izađe iz krize. Prvo: preuzimanje velikih kompozicionih šema iz prve polovine 15. vijeka, kao u Oplakivanju Quintina Massysa. Drugo, je već spomenuta r o m a n i s t i č k a s t r u j a .

Koji su uzroci tog nadmoćnog prodora talijanskih oblika na Sjever, te supremacije talijanske renesanse? Dok se u Nizozemskoj radilo o postepenom porastu zornih i predodžbenih mogućnosti "u okviru stare ideje Boga, u Italiji naprotiv radilo se o proširenju i produbljenju pravila, prema kojima se tijela i prostor mogu prikazati u njihovoj prirodnoj i objektivnoj funkciji, koja se može spoznati i provjeriti" (Dvořak:Kunstgesch. als Geistesgesch. str. 209). Dok se na sjeveru umjetnost razvijala putem naturalističke individualizacije, na jugu naučno i estetsko svladavanje objekta u okviru kulture, koja se s osloncm na antiku sve više laiciziralo, moralo

Heidrich 123

Heidrich 124

dovesti do "idealističkih, nadindividualnih tipova i paradigma." "Time je - primjećuje dalje Dvořak - Italija postigla izvjesnu prednost. Jer kad su stare transcendentalne vrijednosti počele da gube svoju snagu, talijanska je umjetnost posjedovala općenite norme, sa kojima ih je mogla lako nadomjestiti." U preuzimanju tih norma sastojao se najvažniji sadržaj romanizacije nizozemskog slikarstva.

Dvořak ističe tri momenta u tom procesu (str. 210). Prvo: sva pravila i iskustva talijanske umjetnosti u svladavanju tijela i prostora, stava anatomije i kretnje, crteža i plastičnog reljefa bila su preuzeta, ali ne da se pojača realizam nizozemskih oblika, nego nasuprot: da se pojam o čovjeku uzdigne do višeg shvatanja i vrednovanja covjeka samog, do više duhovnosti u smislu općih tendenca nordijskog humanizma. Humanizam je upravo u taj čas, u punoj širini, suprostavio svoje vrijednosti (bazirane na filološkim i historijskim studijama i na umjetnosti) učmaloj, teologijom sputanoj, nauci univerziteta. I upravo zato što je Njemačka uskoro pala u vrtlog reformacije, a u Francuskoj dvor koncentrirao svu književnu i umjetničku aktivnost - Nizozemska je ostala glavno poprište humanističkih reforma na području umjetnosti.

Drugi stupanj romanizacije je prodor r a f a e l i z m a . Sa dolaskom Rafaelovih kartona za vatik. gobeline 1517 u Bruxelles, cijela je Nizozemska uvučena preko noći u sferu visokorenesansnih oblika. Počinju putovanja u Italiju i vatik. Stanze postaju Meka modernog slikarstva. A treći stupanj označen je s a M i c h e l a n g e l o m , sa panteističkom heroizacijom ljudi i prirode. Nanovo nestaje granice između stvarnosti i idealnosti, neba i zemlje, sve se uzdiže do nadljudske simbolike.

Ikonoklastičke provale 1566 i 1572 Dvořak smatra reakcijom na tu, sjevernjačkom humanizmu tuđu, katoličku idolatriju, na taj u božanstvo projicirani pojam čovjeka. Ostavivši po strani takvo objašnjenje reformatorske negacije ove romanizirane religiozne umjetnosti, dati ćemo u osnovnim linijama sliku tog likovnog kretanja 16.vijeka.

Ono što je značajno za novo doba je p r e m j e š t a n j e t e ž i š t a n a s j e v e r , u Antwerpen, Haarlem i Leyden. Gent i Brügge (nakon naplave ušća) gube svoje prvenstvo u trgovini i ekonomici uopće, pa tako i u umjetnosti. Antwerpen postaje središte trgovine na Sjeveru, te se njegovo značenje može uporediti samo sa Venecijom na jugu.

Dülberg 101

Unutar A n t w e r p e n s k e š k o l e prije Massysa mogu se naztrijeti dva slikara, od kojih M a j s t o r M o r i s s o n - o l t a r a pokazuje trag umjetnosti Geertgenove i Davidove, te t.zv. "M a j s t o r i z F r a n k f u r t a".

Q u e n t i n M e t s y s (+ 1530)

razvio se u krugu tih umjetnika, a 1491 primljen je u gildu Sv. Luke. Nije sigurna njegova umjetnička veza sa Dirk Boutsom iz Löwena, premda u tipologiji ima očitih srodnosti. I uopće on je još duboko ukorijenjen u 15. vijek. Ali usprkos toga on je, došavši iz Löwena u Antwerpen, grad univerzalnog značenja, označio prelaz u novo doba. Počima u to doba borba za gospotstvo u Evropi i Nizozemska ulazi u to svjetsko zbivanje. Nestaje pomalo one stroge nacionalne ograničenosti i izoliranosti nizozemske škole. Massys dolazi u dodir sa humanistom Petrus Ägidiusom, sa svjetskom i laičkom kulturom Antwerpena. I sama reformacija je prošla Holandijom bez strastvenosti religioznih kretanja u Njemačkoj. Kao što se ni Erazmo ne može uporediti sa Luterom, tako se ni Massys ne može uporediti sa Grünewaldom.

Heidrich 106

Već u S v . O b i t e l j i iz Bruxellesa (1508-9) imamo, usprkos osnovne kompozicije, koja se oslanja na 15.vijek, novu, jasnu prozračnost prostora sa talijanskom arhitekturom, kao i
110 pravilnu ljepotu ženskih figura. Može se pretpostaviti da je Quentin Massys u to doba bio u Italiji.
111 Boja postaje svježa i sočna, sve je uzdignuto iznad prosječnosti Dirk Boutsovog ili Geertgenovog realizma.

107 O p l a k i v a n j e K r i s t a, Massysovo remek djelo iz 1511 (Antw.muzej), također pokazuje odvajanje od Rogierovske sheme, premda također bez dubine, sa likovima u prednjem planu. Kompozicija je sračunata i povezana kretnjama, koje su suzdržane, ali pune iskrenog patosa, tako da se može smatrati ovo djelo kao daleki odzvuk tournaiške škole. Ali diferencijacija izraza i slikarska obrada površine su daleko napredovale, a kompozicija se sadržajno intenzificira prema središtu.

Heidrich 117

Od oltarnih slika treba istaći patetično R a s p e ć e iz Lichtenstein galerije u Beću, reducirano sa 3 lika pod križem, diferensirana u kretnji i izrazu. Kao prototip njegovih italijanizirajućih M a d o n a možemo navesti onu iz Poznanja. Mala slika S v . M a g d a l e n e iz

Dülberg tb. IX

antw. muzeja najbolje će nam pokazati prelazni karakter Massysa pored očitog povođenja za Italijom, on nije u stanju da izađe iz naturalizma u idealnost Leonardovih likova. Od žanr-slika koje se njemu pripisuju "M j e n j a č i" u pal. Doria

Dülberg 104

nose oznake groteske koja odbija, d o k B a n k a r i n j e g o v a ž e n a iz Louvrea su klasično odmjereni na liniji Sv. Eligija Petrus Cristusa. Sve mrtve prirode su nenametljivo razmještene dok glava žene začuđuje svojom jasnom voluminoznošću. Kao slikar portreta Quentin Massys je bio na apsolutnoj visini savremenog realizma u izgubljenim portretima Erazma i Petra Ägidija. Uvjerljivost tog portretnog realizma možemo naslutiti

Heidrich 113

i z P o r t r e t a j e d n o g d u h o v n i k a (Licht.gal.). Pejzaž, koji se vidi u pozadini tog vanrednog portreta, djelovao je neosporno na pejsažni stil Patinira.

Heidrich 110 111

U čemu se sastoji pozitivno značenje Massysove umjetnosti? U prevladavanju suhe i hladne naturalističke reprodukcije pojedinih stvari i materija i gotičkog adiranja tih pojedinosti. Kad se javlja krajem prvog decenija, Massys se već nalazi na vrhuncu svoje razvojne linije, možemo reći sa visokorenesansnom zrelosti oblika i neobično sjajnim bojama. Velika

116

M a d o n a i z K. F. M. pokazuje kako ni u svojim kasnim djelima on nije mogao da izbjegne grimasu u svom nastojanju da dostigne ideal klasične forme. U krilima Oplakivanja, t.j. u

108 109 115

S a l o m i i S m r t i S v. I v a n a E v . vidi se ta, boschovska upravo, tendenca ka groteskom, a i u p o r t r e t u S t a r c a iz 1513, na pr., oštra karakterizacija nalazi se na granici karikature.

J o s s v a n C l e v e (Majstor smrti Marijine)(+ 1540)

Dülberg 106

identificiran je u novije doba kao jedan od antwerpenskih umjetnika, od koga se sačuvao ogroman broj slika. Dok je još Heidrich porijeklo njegove umjetnosti izvodio iz Massysa i Mabusa, u novije je doba utvrđeno da je poduku dobio u Calcaru i to od J a n a J o e s t s z o o n v a n C a l c a r , koji je u tom gradu sigurno boravio i radio od 1505-08, a zatim prešao u Haarlem i tu umro 1519 g., krečući se u krugu umjetnosti Geertgena i Davida.

Heidrich 130

Joos van Cleve ulazi u antw. gildu 1511, putuje kasnije u Englesku, a bio je i dvorski slikar

Winkler 149

Franje I. Njegovo djelovanje obuhvaća, dakle, prvu polovinu stoljeća. Karakteristike njegova stila da-

je nam već jedna od ranijih njegovih slika: E - p i f a n i j a iz K.F.M., u svojoj artificielnosti tipična slika ovog prelaznog razdoblja ant-
Heidrich 126 werpenske škole. Njegova remek djela su dvije S m r t i M a r i j i n e , od kojih ona u Kölnu potiče iz vremena oko 1515, a varijanta u München oko 1523. Bogatije u dekoru, kretnji i
Heidrich 74 vanjskim efektima, Joosovo djelo ne dosiže izra-
Heidrich 128 žajnu snagu i patos Goesove Smrti Marijine; kao i u R a s p e ć u iz Bostona (pr. Hamburg), on u svojoj težnji k izražajnošću i patosu 15. vijeka upada često u sasvim vanjske efekte U svojoj kasnijoj fazi Joos je sve više dolazio pod utjecaj Leonardove umjetnosti. Tu evoluciju ćemo najlakše uočiti ako S v . O b i t e l j iz lond.Nat.
129 Gal. uporedimo sa onom u Beču. Neobičan spoj ni-
127 zoz. realizma sa leonardovskim licem i renesansnim dekorom naći ćemo na triptihonu iz bečke galerije. Težnja k virtuoznosti, ali i neosporna lakoća u svladavanju problema bez dubine i snažnije emocionalnosti očita je u tim njegovim religioznim tema-
Prop (Glück) 303 ma, kao i u portretima, u kojima, međutim, on često sretno rješava i podređuje svoju slikarsku
Winkler 151 vještinu karakteru modela.
Sa Cleveom je u vezi M a j s t o r ž e n s k i h p o l u f i g u r a , slikar
Prop. 305 dvorskog karaktera.

Joos van Cleve je, dakle, umjetnik koji djeluje paralelno sa umjetnošću Massysa. Sa Massysom je u užem dodiru pa i u saradnji bio

J o a c h i m d e P a t i n i r
(1475 - 1524)

Heidrich 119 prvi "čisti" pejzažista, koji je u to doba doista osamostalio slikanje pejzaža kao posebne slikarske vrste. U tome on nastavlja i nadovezuje na pozadine 15 vijeka, a osobito Davida i Boscha. Već u N a p a s t i S v . A n t u n a , koje je izgleda radio u zajednici sa Massysom, imamo u stvari vanredno provedenu simulaciju: široki i
Heidrich 120 duboki pejzaž, gledan iz ptičje perspektive u stvari je osnovni sadržaj slike. U K r š t e n j u K r i s t o v u iz Beča isti je slučaj sa herojskim krajolikom usred kojeg se dižu pećine, reminiscence iz rodnog Bouvignesa u dolini Meuse. Neprestano se javljaju te široke panorame u njegovim slikama, kao u R a j u i P a k-
Heidrich 121 l u iz Prada A P e j z a ž iz K.F.M. prelazi već iz simulacije u realističku sliku: ljudi, ukoliko se i primjećuju, bave se sasvim profanim poslom, t.j. lovom u toj širokoj panorami ispunjenoj šumicama, rijekom i kućama, pa čak i

morem, i gledanoj iz ptičje perspektive. To je doba u kome se i Altdorfer javlja sa realističkim metodom u pejzažu.

Njegov nećak, vjerojatno iz Dinanta, bio je Herri Patinir, poznat po imenu

H e r r i m e t d e B l e s

Winkler 184 a od Talijana prozvan "Civetta", kome se ranije pripisivao velik broj slika grupisanih oko bizarnog münchenskog poklonstva, dok mu je sada ostalo samo nekoliko radova: K r a m a r s m a j m u n o m u Drezdenu, B i j e g u E g i p a t iz Uffizia i dr. Ostale se sada pripisuju jednoj

Dülberg 111 grupi antwerpenskih slikara, u prvom redu J a n W e l l e n s z . d e C o c k , vjerojatno iz Leidena, koji je u Antwerpenu radio od 1506-26 svoje fantastične i često vrlo duhovite slike. Njegova slika koja se nalazi u Zagrebu u Strossmajerovoj

Prop 297 galeriji dati će nam primjer te umjetnosti. Sličnu kantastiku nalazimo kod čitave jedne grupe t.zv. a n t w e r p e n s k i h m a n i r i s t a , tipično prelaznih majstora, u kojima se očituje prezrelost i dekadentna stilizacija oblika iz 15. vijeka. Tu je u prvom redu slikar nazvan

Heidrich 131 N i z o z e m s k i m a j s t o r o k o 1520. (ili M a j s t o r m ü n c h . P o k l o n š t v a), sa već spomenutim P o k l o n s t v o m K r a l j e v a iz Münchena, kome je po istom

132 artificielnom načinu srodna S m r t S v . I v a n a K r . iz K.F.M. Ali osobito mjesto među tim manieristima pripada Jan de Beeru, koji na

133 svom P o k l o n s t v u d j e t e t a iz Brere organizira vješto noćnu scenu sa četiri razna izvora svijetla.

No dok se svi ti majstori prvih decenija kreću uglavnom utrtim tragovima 15.vijeka, javlja se kao pravi utemeljitelj romanizma u Nizozemskoj

J a n G o s s a e r t , M a b u s e (1478-1534)

Heidrich 122 iz Maubeuge u Hennegau. Spominje se u antw.gildi od 1505-7, te putuje kao dvorski slikar adm. Filipa Burgundskog u Rim 1508. Njegova velika E p i f a n i j a iz Castle Howarda pokazuje nam njegovu likovnu poziciju prije tog putovanja kao i njegovo porijeklo od Davida, kao i očitu srodnost sa manieristima. Ono što iznenaduje na toj očito pretrpanoj slici, to je neobično energično produbljen

123 prostor. A to isto kombiniranje prostora vidimo i na slici S v . L u k e k o j i s l i k a M a d o n u iz Praga, koja nosi tako očite trago-

ve putovanja u Italiju. Talijansku kompoziciju pokazuje S k i d a n j e s k r i ž a iz Eremitagea, dok N e p t u n i A m f i t r i t a iz K.F.M. ima kao podlogu Dürerov predložak. U toj slici dolazi do punog izražaja njegov položaj dvorskog slikara, a još više u mnogim ostalim manjim, kabinetskim slikama ovog mitološkog žanra, kojeg Mabuse prvi uvodi u Nizozemsku.

Dülberg 114
Heidrich 124
Winkler 145

Ali konačni prelom u italijanizirajući stil može se utvrditi tek nekoliko godina nakon povratka iz Italije, oko 1515. Tako njegova velika religiozna slika t.zv. M a l v a g n a - t r i p t i h o n iz Palerma(iza 1511)još uvijek nam ga pokazuje kao Nizozemca, u kasnogotičkoj arhitekturi i sa gotičkom ljubavlju prema ukrasu i detaljima, ali u oblicima i u motivu malih anđela opaža se jasno već upliv klasične umjetnosti. B e r l i n s k a M a d o n a po milanskim, leonardovskim uplivom pokazat će nam ga u tom svijetlu, ali isto tako će nam otkriti osebine sjevernjaka, koji nije u stanju da taj klasični ideal dostigne. Znači li to da nema poezije u ovoj doista realističkoj Bogorodici? U žanru portreta njegov nizozemski realizam dolazi osobito do izražaja. Njegovi su portreti u pravom smislu riječi renesansni, prikazuju, kao onaj iz Kopenhagena, snažne ličnosti nabite energijom. Ili onaj iz zbirke Cock u Richmondu. Nakon 1515 opada ta njegova snaga karakteriziranja, ali ne toliko da ne bi pred snažnom fizionomijom k a n c e l a r a C a r o n d e l e t a (Paris) mogao stvoriti besmrtno djelo. Njegovi volumeni, modelirani bogatom igrom refleksa, koji čine sjene lakima i prozračnima, živu pred našim očima apsolutnom uvjerljivošću realnih predmeta.

Winkler 144
147
148
Prop 310

Ne manje bio je dodir sa talijanskom umjetnošću značajan na jugozapadu za bruxelleŝku školu, i to za

B e r n a e r t v a n O r l e y a (+ 1542)

dvorskog slikara drž. namjesnice Margarete u Bruxellesu. Iz njegovog ranijeg perioda 1515-20 došao je do nas fragment jednog velikog o l t a r a R a s p e ć a , sada u Turinu: unutar visokogotičke arhitekture ukomponirana je jasna grupa realističkih likova. To je Orleyev način prije izravnog dodira s talijanskim formama. Isto tako berlinsko R a s p e ć e grubih kretnja i praznih efekata na nebu. Još prije Rafaelova upliva, pod utjecajem Mabusa, slikao je Orley svoju idiličnu M a d o n u iz New Yorka

Dülberg 117
Winkler 153
Dülberg 118

God. 1518 on je postao službeni dvorski slikar u Bruxellesu, gdje su upravo stigli Rafaelovi kartoni za sikstinske gobeline i izazvali pravu revoluciju. Orley je u Rafaelu našao uzor koji mu

Winkler 154

je najviše odgovarao, te sada nastaje niz rafaelesknih visokorenesansnih Madona i Sv. Obitelji. Rafaelovsku kompoziciju nalazimo na O l t a r u

Heidrich 137

J o b o v u (Bruxelles) iz 1521, punom nemira i neharmoničnih kretnja. Ima više preglednosti ali isto toliko izvještačenosti n a P o s l j e d n j e m s u d u (1521-25) iz Antwerpena. Kao dvorski slikar radio je Orley do svoje smrti nacrte za gobeline i ostale monumentalne dekoracije. Mnogi su gobelini sačuvani, ali kvaliteta tih ra-

Prop 312

dova, uslijed mnogih pomoćnika, često je vrlo niska, kao što je nizak i kvalitet mnogih njegovih portreta, među kojima se ističe onaj Karla V.

U južnoj Nizozemskoj Orley je značio nagao obrat romanizmu, a slijedili su ga mnogi umjetnici, kao J a n v a n C o n i n x l o o i drugi. Dok između Rogiera i Orleya u Bruxellesu zijeva raspon od pola stoljeća, u B r ü g g e u nasta-

Heidrich 89

vlja Gerarda Davida A d r i a n I s e n b r a n d (+ 1551), koji samo djelomično i kasno ulazi u krug romanista sa svojom M a đ o n o m iz Spieza.

N a S j e v e r u u H o l a n d i j i stilski se prelom na prelazu stoljeća najmanje osjeća. Sredina se nije mnogo izmijenila u društvenom i u političkom pogledu, a talijanski su uplivi dolazili posredno iz Južne Nizozemske. Tri centra dali su svoj prilog: L e i d e n sa Engelbrechtsenom, A m s t e r d a m sa Jacob Corneliszon van Ostsanen i H a a r l e m sa Mostaertom. Porijeklo umjetnosti tih majstora još uvijek je predmet istraživanja, kao uostalom i tamno porijeklo same antwerpenske škole. Umjetnost holandskih realista (Geertgena, na pr.) poznavali su samo iz druge ruke, a bili su u školovanju i studiju najviše upućeni na južne centre.

J a n M o s t a e r t (oko 1475 do 1556),

Heidrich 139

iz Haarlema je od svih tih majstora najviše vezan uz tradiciju Geertgenova realizma. Prema van Manderovom podatku Gustav Gluck je otkrio njegovo djelo P o r t r e t p l e m i ć a u Bruxelleskoj galeriji, koji nam ga pretstavlja kao dobrog portretistu. Prva dva decenija stoljeća proveo je kao dvorski slikar namjesnice Margarete Austrijske po raznim gradovima Holandije i njegova se vrijednost

Dülberg

doista sastoji u portretima. S k i d a n j e s

122 k r i ž a iz bruxelleskog muzeja pokazuje kako je u slobodnim religioznim kompozicijama Mostart bio bez fantazije i originalnosti, varirajući stari motiv van der Weydenov.

Amsterdam se tek sada javlja u historiji umjetnosti sa

J o c o b o m C o r n e l i s z v a n O s t s a n e n (pr. 1470 - 1533)

Heidrich 140 To je vrlo plodan majstor koji je eklektički sakupio svo znanje svojih zemljaka sa juga i sa naivnošću jednog građanskog skorojevića upotrijebio ga da na svojim slikama naslika mnoštvo detalja i dekoracija. N o l i m e t a n g e r e iz Kassela (iz 1517) je karakteristična slika tog njegovog ranog načina. U P o k l o n s t v u iz

Dülberg 124 (Napulja) iz 1512 on već pokušava da sve te pojedinosti podredi figuralnoj kompoziciji. Dalje se Jakob Cornelisz razvija u smislu jednog precioznog manirizma, vješto slikanih tkanina i ljupkih lica te može ponekad sa tim načinom da postigne bizarni,

Winkler 139 140 ali autentični efekat gracilnosti kao u S v . M a g d a l e n i , nekad u zb. Kaufman u Berlinu. Upravo zato su i njegove M a d o n e najbolje u Holandiji tih prvih decenija 15. vijeka.

Ali od svih tih holandeških slikara ovog prelaznog razdoblja kao da je tek

C o r n e l i u s E n g e l b r e c h t s e n (r. 1468 - 1533)

Dülberg 126 iz Leidena otvorio nove mogućnosti. Njegovo remek djelo ranog razdoblja, V e l i k i o l t a r i z L e i d e n s k o g m u z e j a 1508 je tako karakterističan za ovo manirističko doba na početku 16. vijeka: manirirane forme i preciozne

Heidrich 142 143 kretnje spajaju se na tom oltaru, reprezentativnom djelu rane Holandeške škole tog stoljeća, sa oštrom čak groteskom karakterizacijom. Kompozicija je spretna ali izvještačena, boje snažne i otvorene. Između 1515 i 1518 nastaje H r a n j e n j e

Dülberg 127 p e t h i l j a d a" (Amsterdam, zb. Beets), kao i O p l a k i v a n j e iz Leidena, nakon toga niz djela manjeg formata u kojima dolazi još više do izražaja njegova veza sa antwerpenskim ma-

Winkler 137 Dülberg 128 niristima. To su sve preciozne forme jednog elegantnog maniriranog stila, kojeg ćemo u najboljem izdanju naći na T j e r a n j u H a g a r e , iz zb. Auspitz u Beču.

Engelbrechtsenovo značenje kao učitelja je osobito veliko. Pored njegovih sinova P i e t e r

C o r n e l i s z . K u n s t i L u c a s C o r n e l i s z d e K o c k , koji su nastavili očev smjer, izašao je iz njegove radione veliki slikar i bakropisac holandeške škole:

L u c a s v a n L e i d e n (1494 - 1534)

Dülberg tb. XI

zapravo prvi veliki bakrorezac Holandije, koji je od Dürerovih listova naučio tu grafičku umjetnost. Prvi od njegovih 174 bakroreza datiran je sa 1508, dakle iz Lukasove četrnaeste godine.

Dok je od učitelja Engelbrechtsena on primio i brzo prevladao ovu precioznu umjetnost prelaznog razdoblja, preko Dürera ušao je stvarno u romanizam, a kasnije došao i pod izravni upliv rimske škole. Ciklus A d a m a i E v e iz 1529 g. (jedan od mnogih njegovih starozavjetnih opusa) pokazuje nam ga u tom tragu; oštar kontrast chiaroscura povezuje likove sa pejzažom.

Winkler 156

U slikarstvu naprotiv Lucas van Leiden nije našao tako pouzdan oslonac. Više nego li na učitelja oslanja se na staro holandsko slikarstvo, na Boscha na primjer, u svom I s k u š e n j u S v. A n t u n a iz 1511. Arhajska je još i u kompoziciji sasvim gotički adirajuća Š a h o v s k a p a r t i j a iz K.F.M., za razliku od one u Wilton-Hous, u kojoj je nestalo grimase na licima, kompozicija se rascłanila u pregledne grupe. A tom vremenu pripada i Poklonstvo kraljeva iz Chicaga, kao i Suzana pred sucima u Bremenu.

Heidrich 144 145

Heidrich 148 149 150

G. 1521. sreo se Lucas sa Dürerom u Antwerpenu, a 1527 prošao je sa Gossartom kroz cijelu Flandriju. U međuvremenu nastalo je njegovo najveće djelo O l t a r p o s l j e d n j e g s u d a iz Leidenskog muzeja. Posluživši se oblicima talijanske renesanse, van Leyden je u svijetlim otvorenim bojama dao oštru nordijsku karakterizaciju afektivnog stanja, ne bez grimase i manirističke afektacije. Na vanjskim krilima P e t a r i P a v a o sjede u renesansnim pozama na obali pred dubokim morskim pejzažem i diskutiraju.

Heidrich 151

Može se reći da je u težnji da dostigne rafaelovsku kompoziciju Lucas van Leyden od svih sjevernjaka najdalje došao u svom O z d r a v l j e n j u s l i j e p c a iz Lenjingrada (iz 1531). To je doista na talijanski klasični način uravnotežena kompozicija gomile u pejzažu, sa likovima i grupama i međusobnim kontrastima masa i linija. Sve živo i vješto pokrenuto, ali mistička emocionalna sadržajnost čuda je potpuno promašena

Winkler 158

Ali u maloj louvreskoj slici L o t h i k ć e r i van Leyden je ostvario djelo autentične inspiracije i ono bez sumnje pretstavlja jedno od rijetkih djela historije umjetnosti, u kojima je noćni prizor prikazan sa toliko umijeća i nastojanja da se izbije vanredna čarolija iz ovog biblijskog temata. Neobičnom poetskom sublimacijom na toj temi slikar je u stvari izvršio simulaciju i dao djelo sasvim profanog i isključivo umjetničkog karaktera.

Winkler 159

Heindr. 147

Winkler 160

Heidrich 146

Lucas van Leyden je sudeći po malobrojnim sačuvanim slikama umjetnik neosporne visoke nadarenosti, ali vrijeme u kome je živio nije mu dalo siguran i jedinstven umjetnički metod. Njegova M a d o n a iz Berlina tipična je za taj njegov labilni stil, koji lebdi svakako između Sjevera i Juga, sa oslonom najviše na Dürera. Ne može se osporiti da je usprkos toga u djelima van Leydenovim progovorila snažna umjetnička individualnost. Ona se očituje i u portretima, a osobito u onom jednostavnom, slikarski tako sumarno oblikovanom A u t o p o r t r e t u (?) iz Braunschweiga.

Lukas van Leyden, kako pravilno zapaža Heidrich, nije još romanist u pravom smislu te riječi, on se ne povodi programatski i idolopoklonski za talijanskim formama, ali one su posrednim putem pa i preko samog Dürera, a osobito preko Marcantonijevih bakroreza dopirale do njega. On je ipak znao održati svoju individualnost i upotrijebiti te nove oblike za stvaranje, ako ne jednog jedinstvenog i zaokruženog stila, a ono svakako jedne snažne umjetnosti, koja je u najboljem djelima mogla da se uzdigne do univerzalno-historijskog značenja.

Dok kod spomenutih holandeških slikara isključivši Leydena, a osobito kod Mostaerta u Haarlemu, Jacoba van Ostsanen u Amsterdamu i Engelbrechtsena u Leydenu ne možemo govoriti o romanističkom prelomu u pravom smislu riječi, dotle kod Scorela u U t r e c h t u imamo posla sa pravim zastupnikom romanizma, koji u tome stoji uz bok Mabusa i Orleya, ali sa tom razlikom, što se kod njega već zapravo radi o prevladavanju manirizma.

J a n v a n S c o r e l (1495 - 1562)

Heidrich 134

"Pictor et Viator", prvi je nizozemski slikar-humanista, koji nije vezan gildom niti rukovodi radionom, nego je slikarstvo samo jedno od njegovih zanimanja. On je osim toga svećenik, pjesnik i muzičar, prvi Holandanin, koji je temeljito proputovao Italiju i Njemačku. Svršivši naukovanje u domovini (od 1509-

12 u Haarlemu, do 1517 u Amsterdamu kod J.Cornelisza van Ostsanena, a od 1517-19 kod Mabusa u Utrechtu) on polazi preko Speyera, Strassburga, Basela i Nürnberga u Italiju. Na putu je Dürerovom preporukom dobio u O b e r v e l l a c h u (Koruška) narudžbu za veliki oltar, kojeg je izgradio na način Ostsanena, sa Dürerovom arhitekturom u dvorištu S v . O b i t e l j i . Zatim je nastavio put preko Venecije u Jeruzalem, a onda opet preko Venecije u Rim, gdje je neko vrijeme u službi Hadrijana VI (1522-23). U Utrechtu je već 1524.

Na tom putu on je brzo prihvatao i asimilirao utjecaje, premda su oni u prvo vrijeme očiti na njegovim radovima. On slika B i j e g u E g i p a t u stilu Dossa Dossi i K l e o p a t r u (Amsterdam) u stilu Giorgionea. Ali klasična ondulacija idealnog tijela Venecijanke, postala je kod njega naturalistička studija. Upliv Loggia Rafaelovih također je očit u D a v i d u i G o l i j a t u (Drezden), ali pejzažna inscenacija uvijek je originalna, premda već ne čisto holandeška. Njegova S v . M a g d a l e n a (Amsterdam) pred prekrasnim pejzažom, je uspio napor jednog sjevernjaka da dostigne idealnu reprezentaciju Talijana. To spajanje velikih figura u prednjem planu sa pejzažom je velika inovacija Scorelova i svakako znači prevladavanje romanizma.

Mnoštvo njegovih oltara je propalo; to su bile religiczne historije slikane svijetlim bojama, kako to pokazuju one, koje su preostale u muzejima. Kao slikar portreta Scorel je ostavio nekoliko djela koja svojom renesansnom čistoćom, bez detalja i sitničave deskripcije, znače važnu kariku između 15. i 17. vijeka. M u š k i p o r t r e t iz K.Fr.M. tipičan je za taj njegov način karakteriziranja. A g a t h a v o n S c h ö n h o v e n iz pal. Doria (1529) daje osim toga toliko gracije, ne samo u fizionomiji jednog lijepog lica, nego i u čitavoj, inače tako jednostavnoj i strogoj arhitekturi slike. Oko tog doba nastaje grupni portret P o r o d i c e iz Kassela, svakako vrhunac njegove portretne umjetnosti. Na toj slici slikar ipak još nije uspio sjediniti pozu roditelja sa živom igrom djece.

Scorel je imao dva neposredna učenika Heemskercka i A. Mora, koji u stvari pripadaju slijedećem razdoblju. Inače čitava druga i treća četvrt stoljeća vrvi tipičnim romanistima kao P i e t e r K e m p e n e r (Campana 1503-1580). R a s p e ć e iz Montpeliera prestaviti će nam ga kao manirista koji sa talijanskom baštinom spaja surovi na-

turalizam Nizozemaca. Nesumnjivo je da Kempenera i mnoge manje slikare (Dirk Jabosz. Cornelis , Teunissen) nadkriljuje izravni Scorelov učenik

M a r t e n v a n H e e m s k e r c k
(1498-1579)

više arheolog nego slikar, hladnog i bezizražajnog kolorita. Reproducira ruine, a portrete slika dekorativno i reprezentativno.

I u J u ž n o j N i z o z e m s k o j, nakon Clevea i Orleya, slikarstvo pokazuje iscrpljenje, koje ne može prikriti sva produkcija službenih slikara-romanista. Najbolji od njih svakako je

Winkler

P i e t e r P o u r b u s (1510-1585)

172 iz Brüggea, slikar mnogih oltarnih slika po brüggeskim crkvama, koje često nisu bez plemenitosti. Ako bi mu se mogla pripisati grupa portreta oko g. 1540, Pourbus bi nam se pretstavio kao vrstan portretista konciznog i individualnog stila

L a m b e r t L o m b a r d (1501-67)

iz Lütticha, također slikar univerzalne humanističke naobrazbe, koji se dopisuje s Vasarijem. Njegov atelier, u kome je varirao svoje kopije antiknih statua, bio je jedno od najvažnijih rasadišta romanističkog manirizma.

M i c h i e l C o x i e (1499-1592)

u Mechelnu i Bruxellesu, dvorski slikar španjolskih Habsburgovaca. Nastavivši Orleyevu rafaelesknu tradiciju do kraja stoljeća, upravo Coxie je pripremio put Rubensu. Njegove prazne oltarne slike rađene su u Rafaelovoj maniri sa izvjesnim mletačkim elementima.

ANTWERPEN

smo ostavili sa Joos van Cleveom i Patinirom (+ 1524). U 16. v., nakon katastrofalnog opadanja Brüggea, to je najznatnije umjetničko središte. Usred nemirnih vremena jedino je ovaj veliki grad ostao stjecište i sklonište slikara, koji su tu mogli naći ekonomsku podlogu za svoj rad.

Holandeški nacionalni smjer nije, međutim, ni u Antwerpenu mogao odoljeti pobjedonosnom romani-

zmu. Romanizmu pripada i

P i e t e r C o e c k e v o n A a l s t
(1502-1550)

Winkler 174

Prije svog školovanja kod Orleya u Bruxellesubio je Coecke, čini se, u atelieru "Antwerpenskog majstora oko 1520.".Kao gotov romanist javlja se već u svom ranom djelu P o s l j e đ n j a v e č e r a iz Bruxellesa, sa naglašenim kretnjama i forsiranom dramatikom. Od radova, koji su izašli iz njegove radione, malo njih zaista pripada njegovoj ruci; mnoštvo nacrta za gobeline, prozore i drvoreze djelo su ovog tipičnog romaniste, koji je preveo Serlia i uveo u Nizozemsku renesansnu arhitekturu. Iza 1544 i Coecke je morao napustiti Antwerpen pred rastućim ugledom Fransa Florisa i otići u Bruxelles. To isto se desilo i slikaru

J a n S a n d e r s v a n H e m e s s e n
(oko 1500 - iza 1575),

Heidrich 166

Prop. 331

Heidrich 165 164

osrednje nadarenom umjetniku, kojeg je romanizam potpuno izbacio iz kolotečine. Njegov je specijalitet polufigurna slika sa jakim skraćenjima i rezanjem. To su većinom biblijske scene u ruhu antwerpenskih krčma, kao I z g u b l j e n i s i n iz bruxelleskog muzeja. Njegovu ćemo nesamostalnost najbolje uočiti ako D j e v o j k u k o j e v a ž e z l a t o iz Berlina uporedimo sa "Majstorom ženskih polufigura." To je očito eklektik, koji je sebi rutinom izgradio uglačanu i hladnu maniru.

Nakon Coeckovog i Hemessenovog odlaska ostaje u Antwerpenu Jan Massys (sin Quintinov), slikar konvencionalnih religioznih slika sa tragovima upliva fontainebleauške škole, te važniji anonimni

M a j s t o r i z g u b l j e n o g s i n a,

Winkler 177

178

bliz Jan de Cocku i Jan Mandynu. Svakako vodi porijeklo iz Joos van Cleveove škole. U slikarstvu, koje graniči između biblijske legende i žanra, on je dao djela,koja se mogu smatrati da stoje u znaku prevladavanja ispraznog romanizma. I njegova bečka M a d o n a može nam poslužiti kao primjer asimilacije talijanskih forma, koje su već na putu prema kasnijem flamanskom religioznom slikarstvu.

U Antwerpenu se do 1556 nalazi i

Winkler 180

P i e t e r A e r t s e n (1508-9-1575).

Dok nabrojeni majstori Antwerpena iz druge četvrti 16.v. još stoje tematski u okviru religije, Aertsen je već listi žanr-slikar, koji realistički slika scene iz života. Romanistički odgoj dobio je vjerojatno od Hemessena, ali dok je ovaj potpuno podlegao južnonizozemskom manirizmu, Aertsen je bio učenik holandanina Jan Mandyna. Isprva je nesamostalan, u tragu Coecka, Majstora Izgubljenog sina i Jan van Amstela, a primjer tog eklektičkog razdoblja dati će nam P o k l o n s t v o k r a l j e v a iz Amsterdama. Očito je da na početku druge polovine vijeka on nije mogao izdržati u religioznom slikarstvu konkurencu druge romanističke generacije.

Heidrich 169

Zato je težište njegove vrijednosti u žanr-slikarstvu, u kome je znao da otkrije ljepotu jednostavnih ljudi. Kao klasičan primjer otvorene simulacije, u kojoj je religiozni temat i doslovno potisnut u pozadinu, je K r i s t i p r e -
170 l j u b n i c a iz Ermitagea. Osobito u Amster-
171 damu od 1556 nastaju njegove "Kuharice" i "Seljaci", sa naivnom tendencom ka monumentalizaciji, kao " K u h a r i c a " iz Brüxellesa. U tim
Prop. 330 scenama iz kuhinja i tržnica javlja se sve češće i majstorsko slikanje akcidentalnog pribora i predmeta svake vrste, što je očito na putu prema
Winkler 181 stvaranju novog žandra: m r t v e p r i r o -
d e . I taj novi žanr se doista prvi put i osamostaljuje upravo kod Aertsena. To su mrtve prirode: M e s a r n i c a iz Upsale iz 1551, i M r t v a p r i r o d a iz zb. Haldwyl u Stockholmu.

Ali to realističko žanr slikarstvo bilo je već inicirano i od jednog drugog Aertsenovog sunarodnjaka, od

J a n v a n A m s t e l a
(oko 1500 - iza 1543)

Winkler 182 koji je od 1527 u Antwerpenu, te je slabije romanističke odbljeske primio posredno, također preko Hemessena. On nastavlja staroholandsku tradiciju pučke religiozne slike sa malim figurama u pejzažu, kao na H r a n j e n j u s i r o -
m a š n i h iz Braunschweiga, po kojoj slici je dugo bio nazivan B r a u n s c h w e i š k i m o n o g r a m i s t . To je sjeverni pejzaž sa pravim holandskim seljacima, osvijetljen realnim svijetlom i ispunjen atmosferom, kao što ga vidimo na B i j e g u u E g i p a t iz Leipziga. Biblijske i novozavjetne legende očito su samo izlike jednom doista realističkom odnosu prema stvarnosti.

Sam Amstel ne znamo da li je prešao na č i s t o pejzažno slikarstvo, (koje se nakon Patinira dosta sporo razvijalo), premda Karel van Mander to tvrdi i čini ga u tome pretečom Breughela.

Winkler 183

Poredi Amstela najbolji je u pejzažu drugi Massysov sin C o r n e l i s M a s s y s (1512-1580), dok već spomenuti H e r r i m e t d e B l e s (1500 oko 1550) slika fantastične pejzaže, koji su složeni iz pojedinih lijepih realističkih studija. Iznad sviju diže se J a n

669

M a n d y n , pravi preteča Breughela.

Slikari druge polovine 16 vijeka

Kriza romanizma, koja je zahvatila Nizozemsku oko polovine stoljeća, traje još uvijek i biva prevladana u ovom vijeku tek sa Breughelom. Cijelo mnoštvo umjetnika nastavlja dalje napore sa Florisom na čelu da similira te strane elemente i premda je očito da se ne može kod tih umjetnika sresti doista velika djela, njihova uloga je nesumnjivo velika. Kako Heidrich ispravno primjećuje ("Flämische Malerei") radi se za Nizozemsku o uzdizanju do razine internacionalne kulture humanizma, o prevladavanju nacionalne i regionalne ograničenosti srednjovjekovnog građanstva. Da bi se od Huga van der Goesa došlo do Rubensa bilo je doista nužno asimilirati antikni humanistički ideal, širinu renesansne kulture. U 16. vijeku razoreni su oblici stare tradicije, koji su se na početku stoljeća već bili odrodili u krugu antwerpenskih manirista. Bilo je, dakle nužno, prema Heidrichu, potražiti riješenje u klasičnim formama, koje je renesansa bila obrazovala, i upravo u tome leži velika zasluga romanista: o n i s u p a l i k a o ž r t v e t o g p r o c e s a a s i m i l a c i j e .

Tom Heidrichovom mišljenju može se, naravno, suprostaviti slučaj Rembrandta. Ne u preuzimanju stranih forma, nego u novoj realističkoj poziciji, u realnom i neposrednom odnosu prema stvarnosti leži riješenje njegove zagonetke. Ali ipak: Rubensa i umjetnost baroka, nije, naravno, moguće objasniti bez te renesansne asimilacije, koju su proveli romanisti 16.vijeka.

Počima sada sve jače cijepanje nizozemske umjetnosti na sjevernu (Holandsku) i južnu (Flamansku). Na sjeveru, nakon reformacije, uslovi za crkvenu umjetnost su, naravno, slabi, počima stvaranje velikog holandeškog realizma i posebnih žan-

ra. Na jugu, nakon propasti Brügge a i Genta u Flandriji, uginula je i domaća škola, dok je španjolski rat u središtu Brabanta u Brüxellesu stvorio vrlo nepovoljne uslove. Na dvoru vojvode Albe nije, naravno, moglo procvasti neko doista veliko dvorsko slikarstvo.

Borba Nizozemske za slobodu značila je posljednji pokušaj nizozemskog građanstva da oformi svoju vlastitu društveno političku organizaciju, da stvori svoje specifične oblike vlasti. Sjeverni dio, Holandija, kojoj je to uspjelo, dobio je time mogućnost stvaranja nove velike građanske umjetnosti. U južnoj Nizozemskoj, kojoj to nije uspjelo, razvoj se kretao pretežno smjerom dvorske i crkvene reprezentativne umjetnosti.

A n t w e r p e n , koji je kao eminentno protestantski grad najviše stradao od španjolskih osvajača, našao je ipak mogućnosti da postane centar umjetnosti, u kojoj romanizam nalazi svoje najviše oformljenje, prije prelaza u umjetnost baroka.

Najjači predstavnik nizoz. škole v i s o k o g r o m a n i z m a , umjetnik koji je bez takmaca dao svoj biljeg Antwerpenu u trećoj četvrtini 16. vijeka, bio je

F r a n s F l o r i s (1516-70)

E.Heidrich, Flämische Malerei sl.2

Radi se doista o dovršenju romanističkih tendenca 16. vijeka, o konačnom uklapanju u humanističku struju slikarstva velikih oblika, koje će uskoro rezultirati slikarstvu Rubensa. Oko 1540. bio je Floris u Italiji i mora se priznati da je znao izbjeći opasnostima michelangelovskog manirizma, koji je u to vrijeme vladao u Italiji. Njegova radiona, organizirana sa strogom podjelom rada među mnogim učenicima, proširila je njegov način i doprinijela u najvišoj mjeri osnovnom zadatku renesanse u Nizozemskoj t.j. svladavanju ljudskih forma. Dokučiti njegovu umjetničku fizionomiju i razvoj teško je upravo radi saradnje učenika, koji su većinom izvodili majstorove zamisli.

Winkler 186 187 188

Jedno od njegovih temeljnih djela je P a d a n đ e l a iz 1554, velika slika sa likovima u prirodnoj veličini, rađena u širokim namazima svijetlih boja. Naprama toj monumentalnoj kompoziciji Floris je u stanju i da provede vanrednu realističku simulaciju slikajući S v. L u k u , u stvari portret jednog slikara u atelieru. Ta realistička transformacija religiozne teme očita je i

u njegovoj S v . O b i t e l j i iz Bruxellesa; smjela kompozicija, široka i realistička koncepcija Marije, to je onaj isti realizam koji nalazimo i u njegovim portretima: u L o v c u s a s o k o l o m iz Caena i u portretu L o v č e v e ž e n e . To je portretni zahvat koji nas, tako reći, uvodi u portretnu umjetnost 17. vijeka.

Prop. 362 363

Florisova umjetnička aktivnost uvukla je u krug visokog romanizma sve savremene umjetnike. Ali uz njega u Antwerpenu nije se nitko mogao održati. Dok su sva veća imena, uključivši Brueghela, napustila Antwerpen, održao se jedino

W i l h e l m K e y (1520-1568)

jedan učenik Lombarda, koji po stupnju svog romanizma, a i po umjetničkoj snazi odgovara razini Florisovoj. Njegova vanredna P i e t à iz Münchena začuđuje nas vještim spajanjem visokorenesansnog Kristovog tijela sa ekspresivnim izrazom Madone nizozemskog tipa. Ta unutrašnja dramatika, kako to Heidrich kaže, nije ništa drugo nego li b a r o k k o j i n a s t a j e .

Winkler 190

Ta linija religiozne, u romanističkom smislu zaista akademizirane, umjetnosti nastavlja se u nizu umjetnika p o s l j e d n j e č e t v r t i , kao što su A m b r . F r a n c k e n , a osobito

M a r t i n d e V o s (1532-1603),

kojeg možemo uzeti kao tipičnog pretstavnika ove posljednje generacije romanista, koji su u vrijeme borbe za slobodu i krvavog terora Španjolaca slikali svojim akademskim načinom, odijeljeni potpuno od svog naroda i njegovih patnja. Heidrich ispravno ocjenjuje akademski formalizam ove religiozne umjetnosti, kojoj je samo ogromna vitalnost i genijalnost blizog Rubensa mogla dati smisao i nov sadržaj.

Prop. 366

Sa Martinom de Vosom smjenjuje se firentinsko rimski manirizam jednog Florisa sa venecijanskim utjecajima. Kroz neko vrijeme Tintorettov učenik, počima da slika isprva tamnijim, a kasnije Veronezovim svijetlim bojama. Ali klasični kolorizam venecijanske škole pretvorio se u rukama ovog sjevernog maniriste u staklastu šarolikost oblika i površina. Kompozicija romaniste koncentriše se sada na ravnomjerno simetrično i euritmično raspoređivanje i povezivanje likova na površini slike, kao u

Heidrich 5

Vosovom oltaru S v T o m e . Velika reprezentativna slika Rubensovog baroka, povezana unutrašnjim krivuljama, priprema se sa tim slikarstvom.

Nakon ikonoklastičkog pokreta od 1566 nastaju slični oltari, kojima građani nadomještaju uništene slike po antwerpenskim crkvama. Nova "društvena narudžba" katoličke crkve u Juž.Nizozemskoj povezana sa drž. namjesnicima stvara tako kroz zadnja tri decenija nov umjetnički život, koji je u stvari predigra baroknom slikarstvu 17.v. Naprama toj oficijelnoj umjetnosti u samom Antwerpenu sve manje, tipično građanske slikarske vrste, dolaze u apsolutnu ovisnost od te velike romanizirane umjetnosti (društvena žanr-slika i arhitektonska veduta u prvom redu). Nastaje ipak izvjesno cijepanje nizoz.umjetnosti po vrstama: na jugu vlada velika "Historija" i reprezentativni portret, koji zauzimlju ogroman dio umjetničke aktivnosti, tako da pejzažista G i l l i s v a n C o n i n x l o o bježi i provodi veći dio svog života u Holandiji i Njemačkoj.

Heidrich 21

U reprezentativnom portretu prelom se očituje između Cornelius Clevea i A.Mora.

C o r n e l i u s v a n C l e e v e (1520-1567)

Winkler 197

sin Joosa vezan je još uz tradiciju Massysa i, prema Winkleru, nadmočan je samom Moru unutrašnjom intuicijom karaktera svog modela. Portreti jednog b r a č n o g p a r a iz Berlina potječu iz 1543; tu je još jasan crtež i čvrsta modelacija.

Heidrich 7 6

Slijedi lijep P o r t r e t M l a d i ć a iz K.F.M., dok navodno A u t o p o r t r e t iz Windsora (nastao kasno, u Engleskoj) je već slikovit i mekan u modeliranju, sa pokrenutom živom gestom i izrazom, ali bez onog sretnog psihološkog zahvata, kojeg nalazimo u portretu mladića.

Ali tek portretist

A n t o n i s M o r (1519-1576)

Winkler 191

označava pun razvitak reprezentativnog portreta. Učenik Scorela, stigao je u Antwerpen već 1547, odakle u 6. deceniju poduzima duga putovanja u Španjolsku, Italiju (1552) i Englesku. Od 1549-50 je dvorski slikar šp. Habsburgovaca, a iz tog vremena potječu dvorski portreti K a n c e l a r a G r a n v e l l e , Albe i mnogih drugih. Ali tek pomalo, vjerojatno pod utjecajem slobodnih Tizianovih zahvata reprezentativnih ličnosti, oslobađa se Antonis Mor, možda najprije u svojim

192

ženskim portretima. K r a l j i c a M a r i j a E n g l e s k a je nesumnjivo, vanredna sinteza reprezentativnog i karakternog portreta, ali ne ide u Tizianov venecijanski patos. Portret M a r g a r e t a o d P a r m e, drž. namještenice, vjerna je slika nelijepog modela, koji ostaje i na slici u posjedu svojih sasvim ljudskih osebina.

Heid 9

Winkl 194

U posljednja dva decenija svog života, daleko od dvora, Antonis Mor stvara likove svojih sugrađana, bez dvorske poze. Njegov portret T h o m a s a G r e s h a m a, kao i portret J e a n l e C o c q a i n j e g o v e ž e n e (1559) iz Kassela, su vanredni primjeri sjevernjačkog građanskog portreta; radjeni su otvorenim načinom i neobično bogatim nijansiranjem u prelazima boja.

Heid 11 12 13

Realistički metod dosegao je sa Antonis Morom u p o r t r e t u nesumnjivo najviše što je 16. vijek na sjeveru mogao dati. Ali po svojoj sadržajnosti to je bilo pretežno slikarstvo dvora i aristokracije, odnosno u izvjesnim svojim fazama bogatog građanstva.

Ali istovremeno dala je Nizozemska umjetnost velikog realističkog umjetnika koji je u širokom razmjeru prebacio i sam metod simulacije u realističko slikanje i odražavanje stvarnosti. To je

PIETER BRUEGHEL (1525/30 - 1569)

Djelovanje Pieter Brueghela obuhvata uglavnom dva decenija izmedju 1550 i 1570, dakle razdoblje neposredno prije otvorene borbe i rata za oslobođjenje. Otkad je Karlo V. predao 1556 krunu Filipu II, a ovaj 1559 napustio Nizozemsku, pojačao se strahovito teror Španjolaca. U ime državne namjesnice Margarete od Parme vlada kancelar Granvella, a kasnije Alba. Smrt Egmontova 1568 označava početak ustanka.

Pieter Brueghel nije kao Antonis Mor, slikao portrete Margarete Granvelle, krvnika svoje zemlje, on je slikao svoj narod i svoju zemlju. Nesmiljenim realizmom i često oštrom satirom dao je sliku svog doba. Karel Van Mander pišući svoju knjigu 30 godina nakon njegove smrti saopćava nam da je Brueghel na samrti uništio mnoštvo crteža i bakropisa sa oštrim aluzijama, kako njegova udovica nebi radi njih imala neprilika i ta nam je vijest sasvim dovoljna da nam dade sliku čovjeka, koji nije bio samo slikar realista, nego i čovjek sa svojim odredjenim demo-

kratskim mišljenjem i stavom Ali i bez ikakvih eksplicitnih izjava Brueghelovo djelo govori dovoljno jasno Ne samo tematski, nego i u formi njegova umjetnost dijametralno je oprečna službenoj umjetnosti njegova doba, ali i vladajućem društvenim uredjenju. Ona je na strani ugnjetenog puka, koji se bori i sprema na otvorenu bitku. Na Brueghelovim slikama naslikan je taj puk, narod iz nizozemskih sela, to su sve scene bez protagonista, slike mnoštva i vrlo često njegovih patnja.

Sadržajnoj suprotnosti prema umjetnosti Florisa i Keja, odgovara i suprotnost Brueghelove forme: nasuprot romanizmu on ističe staru nizozemsku tradiciju, nasuprot stranim talijanskim uplivima on se oslanja na Bosche i ostale stare Nizozemce. Od prvih početaka, kroz nekoliko godina, u dodiru sa tom tradicijom i sa realnošću svoje zemlje, on se razvija u velikog realistu. Koliko je umjetnost renesanse kod toga možda i uprkosnjegove volje doprinijela ostaje još da se istraži. Nesumnjivo je da se njegov stil ne može objasniti bez osnovnih rezultata prve polovine 16 vijeka i to su: slobodna kretnja i svladavamje ljudske figure. Prirodan, duboki pejsaž realno svijetlo dana ili sumraka, ugođaj jeseni ili zime, to je ne samo rezultat stare nizozemske tradicije počevši od turinsko milanskog rukopisa, nego u prvom redu njegovog ličnog realističkog odnosa prema objektivnoj stvarnosti.

Friedländer P. Brueghel sl. 11

Friedl 19

Prema Karel Van Manderu učio je oko 1545 Bruegler kod Peter Koeck van Aelsta i oženio se oko 1563 sa njegovom kćeri. Već 1551 nalazimo njegovo ime u slikarskoj gildi u Antwerpenu, kojeg je napustio povodom ženidbe. Stilskih veza izmedju Brueghela i ovog romaniste nema nikakvih i Friedländer pomišlja na školovanje kod kojeg Boschovoh učenika ili sljedbenika, tim više što se njegovo rodno mjesto Brueghel, nalazi,kako izgleda, tek tridesetak kilometara daleko od s, Hertongenboscha. Prema Karel van Manderu u pejsažu Brueghel je nastavio pejzažno slikarstvo slikara Jan van Amstela, ali niti jedan pejsaž ovoga nije do danas pronaden.

Winkl 182

Njegov život uopće je teško rekonstruirati Friedlander je u svojoj monografiji pokušao prema topografskom karakteru pejzaža (zna se da je bio na putovanju u Italiji od 1551/2-1553/ rekonstruirati početak njegova umjetničkog djelovanja.

Friedl 20 21

C r t e ž p e r o m iz Berlina datiran 1552, prikazuje nam južni pejzaž sa samostanom, a istog je stila i nepotpisani p e j z a ž g r a-

23

da V i e n n e. To znači, da je Brueghel preko Burgundije i J. Francuske putovao u Italiju. Godine 1553. radi crtež R i p a G r a n d e (Chatswort), nalazi se dakle u Rimu. Slijede radirunzi po izgubljenim crtežima iz Messinskog tijesnaca, iz Tivolia, a 1553 je već u Antwerpenu crtao S k l i z a č e, koje je za Cocka radio u bakar F r a n s H u y s. I sada počima njegov rad za izdavača Hieromymusa Cocka, koji je u Rimu naučio tehniku bakroreza. Cock je sam radio malo, ali je izvršio veliku ulogu kao izdavač i vlasnik velikog poduzeća; zaposlujući mnoštvo bakropisaca, on je umnožao slike i crteže mnogih savremenih umjetnika. Brueghel je za njegove rezače prirađivao za rezanje i crteže Boschove, kako pokazuje bakropis V e l i k e r i b e j e d u m a l e iz 1557. Otud je razumljivo zašto Guicciardini naziva još za života Brughela velikim imitatorom umjetnosti i fantazije Hieronimusa Boscha. Mišljenje savremenika o njihovoj vezi time je potvrdjeno.

Friedl 32

Cio prvi period Brueghelova rada posvećen je, dakle, izradi originalnih i preradbi starih crteža za bakropise i relativno kasno je (sudeći po sačuvanim djelima) prešao na slikarstvo. Značajno je da pretežni dio tih njegovih crteža jesu ilustracije i to ilustracije narodnih pučkih poslovica kao što je ona "Velike ribe jedu male", ili niz "Kreposti" i "Mana", koje su često sačuvane u crtežu kao i u bakropisu Nada" na pr. U tim radovima, kao u A l k i m i s t u, dolazi često do izražaja apsolutna Brueghelova superiornost nad zahvaćenom temom, njegova kritičnost i ironičnost nad ljudskom ograničenošću. U mnogim takvim crtežima kao i slikama Brueghel uzima temu kakve poslovice, u aforizmu zbitu pučku mudrost i skuplja oko te teme mnoštvo zapažanja, slika neposredno i objektivno život oko sebe. Apstraktnu misao on ilustrira s mnoštvom konkretnih slučajeva i primjera i, kako veli Friedländer iscrpljuje temu do kraja. Upravo zato većinu Bruegnelovih anegdotskih crteža i slika ne može se sagledati od jednom, nego in treba "čitati" od pojedinosti do pojedinosti Kako ćemo vidjeti i na slikama, njegova evolucija i d o d t o g r a d i r a n j a d o s i n t e z e i j e d i n s t v e n o g z a h v a t a, kako se može najtačnije opaziti u kasnom bakropisu "L j e t o" iz 1568. Priroda i ljudi zahvaćeni su tu u jedinstvenoj cjelini slikarske vizije. Oblici ljudi i prirode očito su dozrelu do stupnja, koji već daje naslutiti Rubensa. Ali i u sadržaju očita je nova faza: otvo-

Friedl 40

Friedl 66

reno moraliziranje poslovica i didaktičkih prikaza prešlo je u poetski prikaz života, u epsko opjevanje rada, u lirsko opisivanje prirode.

Ali na tom bakropisu samo su se u jedinstvenu cjelinu sjedinile dvije vrste njegova stvaranja: figuralni prikaz iz života za pejzažnom njegovom umjetnošću. Pejsaž kao posebna vrsta nastao je u 16. vijeku oko 1515, a upravo je Antwerpen koncentrirao ponajviše nastojanja u tom pravcu odkad je J a n d e C o c k 1503 uveo iz Leydena Boschovu tradiciju u grad, a Patimir postao majstor 1515. Njegov su pejzažni način nastavili Massysovi sinovi Jan i Cornelis, dok su Cockovi sinovi Mathys i Hieronimus uveli talijanska iskustva u taj antwerpenski pejzažni krug. H i e r o n i m u s C o c k bio je, vidjeli smo, izdavač Brueghelov. Fantastični pejzaž Patimira, Scorela, Heemskercka, nastao iz želje za senzacionalnim i neobičnim, mijenja se kod Brueghela u realni doživljeni i mogući pejzaž, čak i kod najsmionijih veduta. Dotadanje proizvoljno i naivno pričanje i nagomilavanje heterogenih elemenata (polja, rijeka, hridina) na površini slike nastaje i upravo od Brueghela počima onaj mali crtani tzv. i n t i m n i p e j z a ž one sitne vedute sela i seoskih kuća, koje će se kasnije, u 17. vijeku, toliko proširiti. Prema tim Brueghelovim crtežima dao je Hieronimus Cock gravirati u bakar i izdati seriju tzv. M a l i h p e j z a ž a, 1559 Tu je priroda dana u uskoj vezi sa čovjekom i njegovim radom izmijenjena i nastala zapravo dobrim dijelom od tog rada. Ali tek u seriji V e l i k i h p e j z a ž a diže se Brueghel do epske deskripcije. Široka veduta tu je okvir života, koji se osjeća u šumama i dolinama, sve je živo i napučeno, a zemlja je majka i hraniteljica. "Odnosi izmedju djelova - piše Friedlander (str. 134) proosjećani su kao djelujuće akcije. Nebo ne počiva više mirno iznad zemlje, nego djeluje na zemlju sa zrakama svijetla, kišom i olujom, sada milujući, sada bičujući. U beskrajnoj množini otkrivaju se u pejzažu dramatska osjećanja".

Brueghel doista ne odražava puku egzistenciju prirode nego priča o njenom životu Ona nije kod njega neutralna u svom postojanju nego sudjeluje u životu čovjeka, povezana je s njim sudbinski i mi je stvarno doživljujemo kao dio ljudske sudbine, kao dio historije "Opis prirode postaje pjesma o prirodi" (Friedlander), a slika nije više kompozicija njenih elemenata, nego dio nedjeljive cjeline , koja se produžuje na sve strane. Zato Brueghel i reže pejzaže sasvim proizvoljno, dok on sam, a usljed toga i promatrač stoji na uzdignutom prednjem planu, ispod

kojeg se obično spušta duboka dolina. Obzor zatvaraju opet lanci dalekih brda. Izmedju prvog i trećeg plana, u tako produbljenom prostoru, odvija se život.

Brueghel-Buch (ed Schroll) sl.7.

U uljenom slikarstvu Brueghel pretstavlja onaj momenat u razvoju historije umjetnosti, u kome se figuralna kompozicija i pejsaž spajaju u jedinstvenu cjelinu. Kronologija njegova opusa dovoljno je utvrdjena fiksiranim datumima, ali uprkos toga još uvijek je vrlo labilna u nekim osnovnim tačkama. Sigurno je da tek od 1559 on počima da sistematski slika uljem i potpisuje svoje slike, ali i do tog vremena nastalo je, prema novijim pronalascima, nekoliko djela. Nažalost upravo ta djela narušavaju onu kronologiju, koju je bio utvrdio Fridländer, u prvom redu P a d I k a r o v iz Bruxellesa. Dok ovaj svijetao morski pejsaž predstavlja u stvari simulaciju, jedne mitološke teme i Fridländer ga stavlja na s am kraj majstorova opusa kao njegovo najviše ostvarenje, novija istraživanja stavljaju ga oko 1554-56 i to u vezi sa još jednom novootkrivenom slikom, P e j z a ž s a s i j a č e m, koja je datirana 1557. Upravo ta slika komponirana na način velikih bakropisa, dokazuje da je Brueghel već pedesetih godina radio slike sa dubokim prostornim riješenjem te da Friedländerova kronologija, koja započima sa "P o s l o v i c a m a" i "D j e č j i m i g r a m a", ne leži na čvrstim osnovama. Tom razdoblju prije 1559 pripada svakako i P o m o r s k a b i t k a p r e d N a p u l j s k o m l u k o m, nstala ako i ne u Italiji, a ono svakako prema skicama i pod dojmovima putovanja po Italiji. A na te dojmove ukazuje i A r k a n đ e l M i h a j l o, mala slika iz zb. Philips u Eindhovenu, sa likom protagoniste kojeg je teško zamisliti bez talijanskih uzora. Osim toga je u Londonu kod Roberta Franka otkriveno I s k u š e n j e S v. A n t u n a, sa fantastikom koja ukazuje na Boscha, a kojeg pejzažni stil i sočni kolorit govori za vrijeme oko 1558. Dok je lik svečev potisnut sasvim u stranu, cijela priroda pretvara se u dijaboličnu fantastiku, ali ne u tolikoj mjeri da bi izgubila čar. realnosti.

Brueghel Buch 6

1

2

3

Činjenica je, medjutim, da (nakon "12

8

p o s l o v i c a" iz Antwerpena 1558) prva velika datirana slika iz 1559, B o r b a k o r i z m e i k a r n e v a l a (Beč), pokazuje sasvim drugačije slikarsko gledanje: kompozicija je adirana od 200 malih likova i žanr-prizora, slikanih lokalnim bojama. Nepos redno

posmatranje života svakako je nadjačalo alegoriju, a šarolikost jednog nizozemskog trga uoči korizme zavelo je slikara na minucioznu deskripciju,
9 koja svojom fantazijom dosiže Boscha, a životnošću ga i premašuje. Iz iste su godine i P o s l o v i c e (Berlin), koje, na broju oko 100, ilustriraju istim metodom opću glupost i pokvarenost svijeta. Sve je pretvoreno u grotesku sa suverenim naturalizmom, dok je likovna obrada mekša. Ipak posljednja brojka datuma nije sigurna, moglo bi se čitati i 1556.

10 Iz 1560 su " D j e č j e i g r e " opet komponirane pod kriterijem maksimalne pre-
Brueghel-Buch glednosti. U to vrijeme Brueghel je još opsjednut
11 i Boschovom paklenskom fantazijom i 1562 nastaje niz slika te tematike : T r i u m f s m r t i, stara srednjovječna tema vraća se ovdje usred rene-
12 sanse, što upravo i pokazuje specifičnost kulturne situacije na Sjeveru; " L u d a G r e t a " iz Antwerpena je vanredna paklenska scena. Nakon
13 Florisovog Pada anđela iz 1554, P a d a n đ e l a od Brueghela je nesumnjivo u zakašnjenju od pol stoljeća i upravo tu se može najočitije utvrditi kako je svaki talijanski i renesansni upliv ostao tuđ ovom majstoru. Sasvim ukotvljen u staronizozemsku tradiciju Boscha i Patinira, on
15 izgrađuje te svoje široke vedute, kao S a m o u b i s t v o S a u l o v o (1562/3), koje je kao tema sasvim sporedno i potisnuto u stranu, a još važniji od bitke je riječni pejzaž u dubini slike. Sasvim slična po gradnji detalja je B a -
16 b i l o n s k a k u l a iz 1563. Ali koloristička jedinstvo ovih djela je vanredno, u ovom slučaju izgrađeno između zelenog i crvenkastog, sa prigušenim tonovima, koji su bogato nijansirani. A usprkos te snažne koloristićke sinteze, sve su pojedinosti jasne i čitljive, kao u nekom epskom pričanju one se nižu bez neke koncentrirane dramatičnosti. To epsko-pričanje bez unutrašnje dramatike dolazi osobito do izražaja u, inače izrazito
17 dramatskoj temi, u N o š e n j u k r i ž a 1564). Očitost simulacije jedva da može biti veća. Protagonist drame potpuno je izgubljen u toj širokoj ilustraciji, čak niti oltarna kompozicija u prednjem planu ne može da sačuva dramatičnost naraciji, koja po načinu komponiranja potsjeća na Borbu korizme i karnevala. U toj prednjoj grupi i forme su drugačije, tradicionalne i stilizirane, one se izrazito odvajaju od realnosti prizora koji se odvija u ostalim planovima. Ti slični, maniristički oblici vraćaju se u jednoj od rijetkih religioznih slika, koje su građene na jedinstvu akcije, u
19 P o k l o n s t v u k r a l j e v a iz Nat.Gal.

Friedländer smatra da je samo neki vanjski uzrok (narudžba) mogao prisiliti Brueghela na odstupanje od njegova načina. Slikajući oltarnu sliku, on ipak ne može da ide protiv svog bića, on uzima velike figure (koje nisu tuđe talijanskom manirizmu), ali daje im tako naturalistički karakter, da se sve pretvara skoro u grotesku. Objašnjavajući psihološki momenat Dvorak je sve postavio na čuđenje, kojemu bi se navodno pridružilo i neko svečano obožavanje. U svakom slučaju vrlo je teško uživiti se psihološki i sadržajno u ovu situaciju, koju ponajviše izaziva smijeh i veselost. Nije isključeno da je, dok je slikao ovu sliku, i na majstorovom licu lebdio potsmjeh čovjeka punog iskustva i suverene životne mudrosti.

18 Friedl. 87

Ali da je Brueghel bio u stanju dati i dramu i to još ostvarenu uz pomoć svijetla, vidimo iz S m r t i M a r i j i n e , rađene u grisaillu , kao i iz bakropisa rađenog po izgubljenom grisaillesu U s k r s n u ć a , na kome se opet javljaju snažni tragovi manirizma, u koji Brueghel redovno upada kad slika oltarne religiozne kompozicije.

Brueghel-Buch 21

Međutim, težište Brueghelove darovitosti nije u tim oltarnim slikama. Upravo u to doba 1565 nastaje grupa od 5 velikih pejzažnih slika, zapravo "Mjeseca", koje tvore vrhunac njegova slikarskog opusa i na kojima je u apsolutnom jedinstvu spojeno njegovo pejzažno sa figuralnim slikarstvom. Od tih 5 slika 3 se nalaze u Beču. Ona koju nazivamo S u m r a č n i d a n je prekrasan prizor vjetrovitog neba, rijeke i mora, sa takvim melankoničnim ugođajem kakvog ćemo rijetko kada još sresti u povijesti umjetnosti. Dok tu, vjerojatno, imamo prikazan mjesec mart, u

24 P o v r a t k u s t a d a htio je slikar prikazati novembar, sa vlažnim vjetrovitim danom i rijetkim požutjelim krošnjama stabala. Ali vrhunac svoje umjetnosti dostigao je Brueghel u trećoj bečkoj slici, u zimskom pejzažu L o v -

20 c i u s n i j e g u , koji nevjerojatnom

21 točnošću reproducira staklenu prozirnost zimskog dana. Kod kneza Lobkowitza u dvorcu Raudnitz nalazi se K o š n j a s i j e n a , možda najlepša njegova pejzažna idila, koloristički živa i bogata u pojedinostima, koji su u prostor smješteni vanrednom tačnošću. Ljudi se kreću i rade u tom prostoru i upravo tom akcijom stvara Brueghel ono jedinstvo prirode i ljudi, koje i jest karakteristično za njegovu umjetnost. Pandan

23 tom prizoru je peta slika ciklusa Ž e t v a

iz New Yorka, koja pretstavlja očito mjesec juli. Slikar je izabrao čas podnevnog odmora vrućeg ljetnog dana, koji sav izgara od žege. Sve je u žutoj boji zrelog žita, tek rijetke zelene krošnje ublažuju dojam sunčane pripeke. Tim slikama pridružuje se kao čist pejzaž bez ikakve ikonografske teme m a l i Z i m s k i
29 p e j z a ž s a s k l i z a č i m a (zb. Delporte, iz 1565), sav u žutoj promrzloj atmosferi, jedan od mnogih koje je Brueghel naslikao, a koji se nisu sačuvali. Ali ikonografska tema u slikama rađenim metodom simulacije ni malo ne smeta slikaru da ostvari sàvršenu realističku sliku, žanr-prizor iz nizozemskih sela i gradi-
26 ća, kao u P o p i s u u B e t l e h e m u 1500 na kome je protagoniste jedva moguće pronaći. Takav ikonografski atributivni sadržaj može
27 da ima kod Brueghela kao u P o k o l j u u B e t l e h e m u - i to je ono što je novo kod njega - i s i m b o l i k u j e d n o g p o l i t i č k o g p r o t u š p a n j o l s k o g s a d r ž a j a i z ž i v o t a t a d a n j e N i z o z e m s k e . Tako je i temu P r o p o v j e d i I v a n o v e (Budapest 1566) slikar iskoristio da ocrta šareno mnoštvo, koje se upravo tih godina običavalo sastati u prirodi da čuje propovjed reformističkih propovjednika.

Druga polovina šestdesetih godina je uopće vrijeme zrelog realističkog metoda u Brueghelovim slikama, koji se rijetko ovija plaštem simulacije, kao na P o k l o n s t v u k r a l j e -
30 31 v a u s n i j e g u (1567) ili O b r a ć e n j u S a u l o v u iz iste godine. U slikanim poslovicama pretvara Brueghel didaktičnu sadržajnost u suverenu ironiju, kao u Z e m l j i s l a s t i i l a s t i (Mün-
35 chen), ali pravi smisao ponekad je vrlo teško dokučiti, kao u B o g a l j i m a iz Louvra, maloj slici (18x21 cm) iz 1568 godine. Ona je, međutim, po oštroj realističkoj karakterizaciji
Brueghel-Buch isto tako tipično brueghelovska, kao i velika na-
37 puljska slika iz iste godine: Slijepci. Ilustrirajući poznatu poslovicu-slijepac slijepca vodi - Brueghel je zapravo sažeo u tom prizoru sve suštinske i specifične kvalitete svoje umjetnosti.

"U ovoj slici - piše W.Hansenstein ("Der Bauern Brueghel" str.114) - ukrštale su se sve linije umjetnosti, koja se zove Brueghel. Slika Slijepaca iz Napulja je univerzalno djelo ovog genija." I doista: pejzažist i slikar figura, moralist i veliki kompozitor, čovjek koji voli

svoju zemlju i zdvaja nad njenom sudbinom, to je sve Brueghel na ovoj slici, koja nije samo ilustracija jedne poslovice. Ona čak nije niti strahovita realistička slika sa tako karakterističnim hodom i izrazom slijepaca, užasnutih nesrećom, koju ne vide ali osjećaju - u toj slici leži i velika simbolika Nizozemske tih godina, Brueghelove domovine koja traži vođu, koji će je izvesti na pravi put spasenja od užasa inkvizicije i ratova. Brueghelova domovina to je seljačka
25 Nizozemska, seljaci sa sela, među kojima se slikar uvijek osjećao kao kod kuće, zadržavajući se često među njima, na njihovim svadbama i kermesima. Već 1566 on je bio izradio sliku iz takve tematike: S v a d b e n i p l e s iz Detroita, kojeg ritam i smisao došao je do punog ispunjenja u obim bečkim seljačkim slikama iz po-
40 sljeduje faze. Prva je S e l j a č k a s v a d b a , slikana opet l o k a l n i m b o j a m a ; u svijetloj šupi bez sjena i atmosfere velike figure komponirane su neobično prirodno i neusiljeno, a opet tako spretno i pregledno sa realizmom,kojeg naturalističke momente možemo opravdati samo kao reakciju na romanističku službenu umjetnost. Pored svega toga ta naturalistička sklonost preplavljuje na ovoj kompoziciji čitavu površinu slike sa nesumnjivo odbijajućim efektom, kojeg ublažuje samo vanredno majstorstvo lapidarne sintetičke reprodukcije detalja i cjeline i upravo taj tačan odnos detalja i cjeline, ta suverena snaga u apstrahiranju od suvišnog i sporednog u tom reproduciranju, daje ovim djelima onu strogost i definiranost stila, koja ih i čini klasičnim u posebnom brueghelovskom smislu riječi. Pandan Seljačkoj svadbi je
41 S e l j a č k i p l e s , rađen u istom stilu, ali još sažetiji u grupiranju i sigurniji u ritmu linija i masa. Lokalna boja djeluje neobično snažno u svojoj sirovosti. Bez sjena i modelacije, tako reći ,Brueghel oblikuje volumene vanrednom sintetskom snagom, on kolorira više nego što slika (u današnjem smislu riječi), njegove su boje
Friedl. 80 strogo omeđene i lokalizirane. Crtajući po prirodi, on bi uz pojedine dijelove odjeće zabilježio i boje, koje bi kasnije u kompoziciji uskladio i doveo do koloristićkog jedinstva međusobnim uravnotežavanjem obojenih ploha. Takav sintetski način, tu jasnoću kompozicije može se objasniti samo talijanskim, ali potpuno prevladanim utjecajima. Osjećanje figure, njene realne kretnje i fizionomije sasvim su nizozemske, brueghelovske kvalitete i upravo ta njegova privezanost uz realnost i uzrokuje da se on ne može iznad nje uzdići u renesanasnom smislu riječi. Vezan za te svoje selja-

ke; one ne može predočiti si neku višu sliku o čovjeku. Jedan od rijetkih portreta koje nam je ostavio, u koliko se može o portretu kod njega govoriti, je G l a v a s t a r i c e iz Münchena, odvratna bez sumnje u svom naturalizmu, ali snažna u karakterizaciji. Kakav je, dakle, odnos Brueghel imao prema svojim modelima, prema seljacima koje je slikao? Čak ako se i prihvati da se u tim njegovim slikama nalazi mnogo ironije i smijeha, neosporno je da između slikara i njegovih modela postoji prisna i srdačna veza. On živi sa tim pukom, pozna očito sve njegove zle i dobre strane, u stanju je da se s njim veseli i da plače nad njegovim stradanjem. Posljednja slika koju je naslikao je " V e s e o p u t d o v j e š a l a " iz 1568 (Darmstadt), kojoj je značenje bez sumnje teško odgonetnuti, ali koja nesumnjivo pokazuje upravo tu duboku Brueghelovu vezu sa njegovim vremenom. Bez cinizma, ali sa izvjesnim pesimističkim odnosom prema životu, slika ovaj slikar prirodu i ljude, poznavajući i prirodu i ljude kao nitko do njega.

Brueghel-Buch 39

40

36

42

U logičnom razvoju nizozemske umjetnosti od van Eycka do Massysa, Pieter Brueghel se izdvaja svojim stilom, ili još bolje, on označava najvišu zrelost jedne nesumnjivo domaće, h o l a n d e š k e komponente, koja ide od Ouwatera preko Boscha. Manirizam antwerpenske škole ostao je kod toga sasvim mimoiden, romanizam Orleya i Mabusa, u koliko nije sasvim negiran u pretežnom dijelu opusa, asimiliran je do kraja i prerađen. Ono, međutim, što je bilo značajno za Van Eycka i za ostalu umjetnost nastalu u okviru "društvene narudžbe" dvora i bogatih građanskih slojeva, to je veza sa materijom, sa prezioznom, dragocjenom materijom i to upravo ostaje sasvim izvan Brueghelove pažnje. Očito je, njegovo slikarstvo odgovara jednoj drugoj društvenoj narudžbi, koja se u to vrijeme formirala u Nizozemskoj. Borba sa feudalizmom i njegovim monarhističkim organizacionim centrom t.j. sa dvorom u Bruxellesu, sa inkvizicijom i španjolskom soldateskom otvorila je izvore koji nisu mogli doći do izražaja u umjetnosti romanske škole. Napustivši tuđe forme i način "romanista" on se obraća prirodi i objektivnom svijetu i u neposrednom dodiru sa njim, sa širokim vidicima zemlje, sa godišnjim dobima i radovima, sa čovjekom i njegovim djelom - on stvara nov odnos subjekta i objekta, odnos kojeg možemo punim pravom nazvati realističkim odnosom. Izuzevši nekoliko religioznih slika i boschovskih dijaboličnih vizija, njegove su slike

rađene realističkim metodom, kakav je do tada nepoznat u historiji umjetnosti, a koji osobito dolazi do izražaja u širokim realističkim zahvatima prirode. Kao ni jedan slikar do njega Brueghel posmatra prirodu u razvoju, u vječnim mijenama, ona živi pred nama sa svojim nebom i sa vegetacijom, sa poljskim radovima, sa svijetlom i atmosferom. I upravo u spoznaji tog stvaralačkog procesa čovjeka i prirode i u spoznaji onih elemenata, koji u prirodi i povezuju sve stvari i oblike: p r o s t o r , z r a k i s v i j e t l o - sastoji se njegovo značenje. Genijalnim zahvatom slikarske empirije Brueghel je ostvario polovinom 16. vijeka takvu egzaktnost spoznaje, koja se može uporediti samo sa najvećim ostvarenjima realizma. Ona zapravo znači nov prodor realizma u područja, koja su do tada bila samo načeta, u područje pejzaža, prirode i društvenog života samog puka. Trebala je zato da se ostvari nova psihološka atmosfera u izvjesnim dijelovima društva i da se pojavi genije koji će tu atmosferu utjeloviti. Brueghel je bio upravo takav genije. Vezan sa narodom svoje zemlje odbacio je sve tuđe forme i tradiciju vladajućih klasa i, oslobođen tih spona, mogao je u svojoj umjetnosti dostići najveću razinu svijesti, koja je bila dostupna ljudima njegova vremena.

Pieter Brueghel umro je 1569, Frans Floris, Wilhelm Key 1568, portretist Antonis Mor 1578, jedino je Martin de Vos ostao na životu do praga drugog stoljeća 1603 - posljednja desetljeća 16. vijeka ostaju uglavnom bez velikih imena. Ali ipak velika aktivnost radionica i pojedinih majstora nastavlja se i kroz vrijeme smutnja i ratova, tako u historijskom slikarstvu Ambr. Francken i Pourbus Stariji, C o r n e l i s C o r n e l i s z u Haarlemu (1562-1638) i sitnoslikar J o a c h i m N i t e w a e l u Utrechtu, koji su do virtuoznosti doveli maniru romanista i pokušali prevladati njen eklektički karakter.

Važnije je za nas p e j z a ž n o s l i k a r s t v o , koje se nakon Brueghela cijepa u dva smjera: na liniju koja ide Brueghelovim putem i onu koja provodi romanistički pejzaž.

Heidrich, Vlām. Malerei 19 20

Tako L u k a s v a n V a l c k e n b o r c h (1540 oko 1625) iz Melchena nastavlja panoramsku deskripciju Brueghela. Kod G i l l i s v a n C o n i n x l o o (1544-1607) imamo već daljnju evoluciju. Njegovi pejzaži znače daljnje sažimanje slikarske vizije.

Već Brueghel je sa svojim mjesecima bio prvi stepen u napuštanju h e r o j s k o g p e j z a ž a koji polazi od Patinira, a u epohi romanizma imitira idealnost nekog fantastičnog talijanskog pejzaža. Kod Breughela pejzažna tema je već sažeta i ograničena u svojoj realnosti. Coninxloo u svojoj evoluciji provodi daljnje sažimanje. Njegov p e j z a ž s a M i d a s o v i m s u d o m već koncentrira djelovanje prostora i boje, stupnjevi smeđe, zeleno, plavo, koji su bili zakon zračne perspektive 16. vijeka, sažimlju se u jedinstveniju cjelinu. Karel van Mander opravdano hvali kod njega bogatiju i realniju kompoziciju krošnja i šuma; stablo, nekad isključivo herojski motiv, dobija individualnu fizionomiju.

21 Slijedeći Š u m s k i p e j z a ž Coninxloo dovodi tu tendencu sažimanja d o d a l j n j e g s t e p e n a . Z a h v a t j e r e d u c i r a n n a j e d a n m o t i v , u m j e s t o p a n o r a m e i m a m o j e d i n s t v e n i z a o k r u ž e n i z r e z i z p r i r o d e . U tragu venecijanskog pejzaža slikar razrađuje individualno svaku granu, raščlanjuje mase prema prirodi i to je najveći domet romanističkog pejzaža u 16.vijeku, neposredna priprema Rubensa i Ruysdaela.

Heidrich P a u l B r i l l (1554 - 1626)

23 i njegov brat M a t i j a pošli su također od nizoz.slikarstva oko pol. 16. vijeka i sa venec. utjecajima razvijali se slično kao Coninxloo. Na početku osmog decenija nalaze se u Rimu i padaju pod dojam talij. pejzaža i ruina, te sudjeluju u stvaranju b a r o k n o g p e j z a ž a . U domovini ostaje Coninxloov način oko 1600 kao najviše dostignuće, a traje u tom smislu kroz cijo 17. vijek. Čak i Brueghelov sin

J a n B r u e g h e l S t. (1568 - 1625)

29 preuzima Coninxloov način i ispunja ga narativnošću svog oca, nagomilavajući mnoštvo pojedino-
27 sti. Slično i

R o e l a n t S a v e r y (1576 - 1639)

Posebnu vrstu Nizozemskog pejzažnog slikarstva 16. vijeka čini t.zv. arhitektonski pejzaž kojeg zastupa

16 H a n s V r e d e m a n d e V r i e s
(1527 - iza 1604)

S arhitektonskim kombinacijama elemenata novog stila de Vries se igra u sasvim formalističkom smislu bez obzira na realnost. Realistički smjer arhitektonskog pejzaža zastupaju njegov učenik H e n d r i k v a n S t e e n w y k s t.
17 oko 1550-60 i njegov sin H e n d r i k v a n S t e e n w y k m l . Oni su iz Vredemanovih fantazija prešli na precizno slikanje realnih gotičkih prostora ispunjajući ih svijetlom i atmosferom. To su sve posebni oblici specijalizacije u koju nizozemska umjetnost ulazi na prelazu stoljeća, u doba kad se u Italiji priprema genijalnost Rubensova.

---o O o---

NJEMAČKA UMJETNOST 16 VIJEKA

(Njemačka "Renesansa")

Winkler, Altdeutsche Tafelmalerei sl. 80 85 97

Početi razmatranje Njemačke umjetnosti 16. vijeka sa g. 1500 znači prekinuti živ razvoj nekoliko razvojnih umjetničkih linija i zahvatiti usred razvojnog procesa jedne autonomne evolucije. Da bismo izbjegli to prekidanje mi smo izučavanje Nizozemskog slikarstva pomaknuli na 1400. g. Važnost nizozemskog 15. vijeka i pojava nekoliko snažnih slikara na njegovu početku diktirala je da razvoj nizozemskog realizma pratimo u kontinuitetu od onog časa, kad su se umjetnici u sasvim drugom razmjeru obratili realnosti, a to znači od umjetnosti braće Van Eyck. U Njemačkoj nije u 15. stoljeću došlo do takve kondenzacije uslova, koji bi razvoj visokogotičkog realizma doveli do određene laičke simulacije ili čak do čistog realističkog metoda. Društveni uslovi humanističkog realizma nisu se u Njemačkoj koncentrirali u razmjerima i na način Toskane ili Flandrije. Kolikogod snaga pojedinih gradova bila velika (Köln, Frankfurt, Nürnberg, Augsburg) oni nisu bili u stanju do kraja probiti okvir feudalnog uređenja, niti su ikad postigli političku emancipaciju od feudalne države. Otuda njihova nesumnjiva retardacija. Ali oni su ipak bili dovoljno jaki da u svom krilu dovrše sazrijevanje gotičkog naturalizma. Izučavanje njihove društvene i kulturne historije (koje bi trebalo izvršiti ranije, u gotičkom razdoblju povijesti umjetnosti) objasnilo bi nam grupiranje umjetnika, njihovu lokalizaciju i razvoj pojedinih linija. Ali budući da mi sa 1500 godinom zahvaćamo usred tog razvitka, nije moguće prelaziti na razmatranje društvene podloge. Napomenuti ćemo samo da veliki građanski centri gornje Njemačke nose u glavnom težište razvitka. U NÜRNBERGU Dürer nastavlja na Pleydenwurffa i Wolgemuta, u AUGSBURGU, na samom početku 16. vijeka, Holbein Stariji nastavlja staru školu iz 15. vijeka, u ŠVAPSKOJ sa centrom u Regensburgu, javlja se Altdorfer, na RAJNI Grünewald, u SAŠKOJ od 1504 radi Cra-

nach. To su, naravno, već vrhunci jednog razvoja, kojeg možemo kroz razdoblje gotike postupno pratiti i kojeg nije potrebno niti se može objašnjavati renesansnim utjecajima. Realistički metod razvija se autonomno na osnovu nove društvene narudžbe i više nego li izravnom uplivisanju renesansnih oblika iz Italije, može se i mora govoriti o ideologiji humanizma, o novom stupnju ljudske svijesti koji je u 16 vijeku dostignut. Ogromna snaga iradijacije renesansnog idealizma t.j. oblika visoke renesanse, redovito je na sjeveru prouzrokovala duboke krize unutar autohtonih razvojnih linija. Ta kriza je upravo u 16 vijeku opustošila u Nizozemskoj domaću umjetnost, unutar koje su samo izvanredno snažne genijalnosti poput Brueghela mogle izdržati razorni pritisak romanizma. Ali upravo asimilacija tih utjecaja stvorila je uslove za pojavu Rubensa.

Da li je ona bila nužna i za pojavu Rembrandta? Bez sumnje nije. Holandešku školu 17. vijeka može se zamisliti bez romanizma i renesanse. Ali ne možemo bez tih utjecaja zamisliti niemački barok 17. vijeka. Leži li krivnja zbog relativno niskog nivoa te njemačke barokne umjetnosti u slikarstvu na talijanskim renesansnim formama?

Izvjesna društvena sredina prihvaća one oblike, koji odgovaraju njenim interesima, njenoj psihologiji. Uzroci relativne inferiornosti njemačkog stvaranja nakon "renesanse" 16.vijeka treba tražiti u novim društvenim uslovima, u reformaciji, u tridesetgodišnjem ratu, u zakrljavanju njemačkog društvenog organizma i njegove kulture, koja, jednom zaostala, postaje podložna stranim utjecajima. Izuzevši Dürera i još neke momente u panorami njemačkog 16. vijeka, visokorenesansni oblici zahvatili su Njemačku umjetnost tek nakon "renesanse". Rezultat je bio njemački barok. U Nizozemskoj je do tog zahvata došlo odmah nakon 1500 i otud razlika između Njemačke i Nizozemske umjetnosti u 16. vijeku.

U čemu leži vrijednost njemačke umjetnosti 16. vijeka?

U onom istom u čemu i vrijednost Nizozemske umjetnosti 15. vijeka: u organskom produženju i dovršenju umjetnosti Srednjeg vijeka. Bez antiknog upliva, vezana mnogo jače za mnogo snažniju bazu srednjovječnog umjetničnog stvaranja, ona dovodi do maksimalnog rascvata religioznu atributivnu sliku ispunjajući je ogromnom unutrašnjom snagom nove religioznosti. U okviru te religiozne sadržajnosti veliko doba reformacije provodi usprkos neosporno snažnih mističnih i metafizičkih kvaliteta, humanizaciju te umjetnosti, izdiže je često iznad te religioznosti i stvara u pejzažu i portretu realistički odnos prema stvarnosti. Relativni uplivi talijanske renesanse i recepcija antiknih oblika sasvim su drugostepenog zna-

čenja, oni više ometaju taj autohtoni razvoj, nego li što ga podržavaju. I upravo u toj otpornosti velikih majstora 16. vijeka protiv visokorenesansne "infekcije" i leži njihova velika vrijednost: o n i n i s u p o d l e g l i i d e a l i z i r a j u ć o j t e ž n j i z r e l e r e n e s a n s e p r e m a a p s t r a k t n o m i d e a l u č o v j e k a i n j e g o v e f i z i č k e e g z i s t e n c i j e, oni su produžili, nakon što su prevladali gotičku shematizaciju, da razvijaju i n d i v i d u a l n u s t r a n u b i č a, d a p r o d i r u u i n d i v i d u a l n o s t, u p o s e b n i f i z i č k i i d u š e v n i s v i j e t s v o j i h m o d e l a. U t o j i n d i v i d u a l i z a c i j i u m j e t n i č k e s p o z n a j e, ne samo karaktera likova, nego i svih ostalih elemenata slike, do najmanjih pojedinosti, sastoji se snaga njemačke umjetnosti 16. vijeka.

Burger, Deutsche Molerei der Ren. 18

Ta individualizacija, duboko vezana sa razvojem visokogotičkog naturalizma, pretpostavlja već visoki razvoj gradova i građanstva. Ali to građanstvo velikih i malih gradova u Njemačkoj, Augsburga, Nürnberga, Regensburga, Frankfurta, Kölna i drugih, nije doživjelo onaj stupanj političke i ideološke emancipacije od feudalizma i religiozne ideologije kao talijansko građanstvo epohe humanizma i ono je ostalo pritisnuto religijom i okovano čvrstom državnom organizacijom njemačkog carstva. I upravo zato njemačkoj umjetnosti (osobito u kiparstvu i arhitekturi) nedostaje biljeg probuđene i humanizmom oplođene umjetnosti, koju poznamo iz 15. i 16. vijeka renesanse u Italiji, upravo zato i njemačku umjetnost 16. vijeka osjećamo kao neposredni nastavak Srednjeg vijeka, kao neposredno produženje religioznog spiritualizma. Dovoljno je uporediti miniaturu iz Evangelistara Otona III (München) iz

Burger 19

11. v. sa, recimo, grünevaldovim U s k r s n u ć e m iz Colmara da se utvrdi ta neprekinuta

Burger 21

veza religiosnog sadržaja u razmaku od 5 stoljeća, koji nije prekinut svijetlim razdobljem humanizma kao na jugu. Čak i u Dürerovim portretima nalazimo onu mistiku, koja je tipična za Eckharta i taj cijeli njemački transcendentalni idealizam. Ne reprodukcija vidljive pojavnosti svijeta, nego spoznaja nedokučive religiozne ideje još uvijek je osnovna težnja njemačkog 16 vijeka. U nekim

24

časovima, kao u Dürerovoj "Melanholiji", prelazi taj religiozni spiritualizam u izvjesno humanističko, panteističko osjećanje života, u kome

Dürer slika sudbinu čovjeka, borbu duha sa materijom. U to isto doba Rafael slika svoju Atensku školu u vatikanskim Stanzama, veliku pobjedu ponosnog čovječjeg duha. Da li to znači da i na jugu nema tog panteističkog, iznad religije uzdignutog, ali još uvijek sudbinskog razračunavanja čovjeka sa njegovom vlastitom ograničenošću? Naprotiv, ne samo u umjetnosti Leonardovog idealizma, nego i u teškoj borbi Michelangela, Tintoretta i mnogih drugih umjetnika možemo utvrditi dubinu i sudbonosnu unutrašnju borbu, koja po svojim humanističkim kvalitetama nadaleko nadilazi mistiku njemačkih slikara kod kojih se "mistika spaja sa divljom ćulnosti" (Burger) I upravo u doba prije reformacije kao i u reformaciji samoj; umjesto Leonarda imamo Grünewalda, umjesto humanizma, protestantizam. Zato i manjka njemačkoj umjetnosti ona klasična uravnoteženost renesanse, ono stilsko jedinstvo oblika, u kojem se osjeća visoka ocjena čovjeka i njegovih specifično ljudskih kvaliteta, Ono relativno dugo razdoblje političke emancipacije građanstva od 13. do 15 vijeka, koje je postignuto u Italiji, poklonilo je čovječanstvu veliku umjetnost humanističkog realizma. Njemački gradovi nisu imali tu sreću, a niti je Njemačka mogla kao Francuska iskoristiti plodove humanizma. Uvučena u svjetsku borbu uslijed fikcije svoje carske krune i univerzalnog gospodstva, ona je u 16. i 17. vijeku bila skršena politički i ekonomski i produžila da vegetira, razbijena u feudalni mozaik isto tako u umjetnosti. Dok je u 15. i 16. vijeku Njemačka u umjetnosti bila u stanju da asimilira i prevlada talijanske i uopće strane utjecaje, u kasnom 16. i 17. vijeku ona više nije mogla izdržati navalu romanizma, oslonjenog na tekovine talijanske visoke renesanse i kasnije baroka. Za obranu i preradu manjkala je Njemačkoj snažna i stvaralačka nacionalna kultura i jedinstvena državna organizacija.

Ali vrijeme oko 1500 g. i Dürerovo doba uopće označava u političkom i duhovnom životu najveću plodnost njemačkog naroda, on je u naponu svojih snaga i uskoro iz njega će proizaći Reformacija. Skoro istovremeno javlja se cio niz genijalnih slikara: Dürer, Grünewald, Altdorfer, Cranach, Burgkmair. Umjetnost gubi zanatski karakter proizvodnje u radionama, ona je sada nošena od velikih ličnosti, koje stoje na visini kulture svog vremena. U području Gornje Njemačke i Rajne to sazrijevanje je sinhronično, tako da g. 1500 stvarno označava prelom u svim glavnim razvojnim linijama njemačkog slikarstva.

NÜRNBERG

Heidrich: Altdeutsche Malerei 36

Kako je oko polovine 15. v izgledalo nürnberško slikarstvo pokazuje nam remek-djelo tog vremena t.zv. T u c h e r o l t a r (1440-50) od nepoznatog majstora, koji očito

82 stoji pod uplivom Nizozemaca. Drugi stupanj pret-stavlja oko 1460 H a n s F l e y d e n - w u r f koji pojačava tu nizozemsku struju s osobitim oslonom na Rogiera van der Weydena, a nešto kasnije nastavlja tu umjetnost inače pro-

85 sječni njegov sljedbenik M i c h a e l W o l g e m u t sa mnoštvom svojih oltara, bez darovitosti, ali sa solidnim zanatskim mo-gućnostima. Iz te kasnogotičke umjetnosti Wolge-mutove nürnberške radione proizašao je Albrecht Dürer.

A l b r e c h t D ü r e r (1471 - 1528)

Schmitz (Handbuch) 58 98

iz Nürnberga stupio je 1486 u Wolgemutovu radio-nu nakon što je izučio kod oca zlatarski zanat. A u t o p o r t r e t 13 godišnjeg dječaka u crtežu iz Albertine (1484) pokazuje nam njegovu irealističku sklonost već u najmladim godinama, čak i prije ulaska u Wolgemutovu radionu, a

Heidrich 92 P o r t r e t o c a iz 1490, nakon izlaska iz radi one, neposredno prije odlaska na uobiča-jeno putovanje svršenog naučnika, pokazuje nam

Heidrich 90 njegov način prije Schongauerova upliva. Upore-dimo li tu sliku sa kojom bilo savremenom slikom u Nürnbergu, sa Peringdorfskim oltarom, na pri-mjer, koji je nastao u Wolgemutovoj radioni 1487,

Propil. X 181 jasno je da Dürer u tom gradu više nije mogao ništa naučiti. A kad je pošao na put privučen slavom Schongauerovom 1490-94, nije ovog našao, jer je 1491. već umro u Breisachu. Ali Dürer je ostao neko vrijeme u Kolmaru, Baselu i Strassbur-gu, gdje je našao pristupa do tiskara drvoreza.

Fridländer A.Dürer 27 Niz drvoreza, izašlih u Baselu i Strassburgu upravo u tim godinama, Friedländer veže uz ime Dürerovo, tako ilustracije p o e m e R i t -

30 t e r v o n T u r n (Basel 1493), žive i očito mladenačke, bez upliva i nevezane tradici-jom. Od ostalih baselskih drvoreza ističu se ilustracije Narrenschifa Seb. Branta iz 1494. Dürer u to vrijeme ima 23 godine i on stoji pod

25 utjecajem Schongauerovim. Ali ekspresivnost A u t o p o r t r e t a u crtežu s perom tih lutalačkih godina pokazuje snagu, koja spava u

Propil. X. 110 tom mladom putniku, jedina slika tog vremena je mladenački P o r t r e t iz 1493.

Vrativši se 1494 u Nürnberg kao majstor, Dürer ne otvara radionu nego nastavlja svoj grafički rad. I upravo u tim je godinama Dürer zahvačen prvi put stranim utjecajem, koji će biti i kasnije toliko sudbonosan za njegovu umjetnost, utjecajem talijanskih bakrorezaca Mantegne i Pollajuola, koje kopira. On je kao opčinjen 131 jednim čitavim novim svijetom nepoznatih forma, koji dolaze iz neke strane i nepoznate, ali velike kulture. Nastaje obrat od Schongauera na klasiku, ali to ni u kom slučaju ne znači i kraj gotike u njegovoj umjetnosti.

Fridländer 37 T.zv. p r v o p u t o v a n j e u Italiju 1495 ne može se dokazati, ali monumentalnost njegovih oblika teško da se može objasniti bez izravnog dodira s Italijom. Postoji osim toga niz crteža, čak i jedan datiran, a ima i još nekih tragova o tom putovanju u Veneciju u jednom kasnijem pismu I odmah iza toga, neposredno prije 1498, nastaje 14 velikih drvoreza A p o k a l i p s e , najveći grafički 146 343 opus Dürerov. Nesumnjivo je da se bez Mantegne ne može objasniti ovaj novi način, u kome se javlja strahovitom snagom gotika rezbarenih oltara Veit Stossa, gotika koja još uvijek živi i Propil 147 javlja se u novom obliku u reformaciji I doista, kao da ove strahovite vizije nagovješćuju skore događaje. Drama tog vremena je zapletena u mreže izlomljenih crta ovih apokaliptičnih listova; uzaludno se kasnije Dürer odricao ovog meteža i nepreglednog mnoštva detalja, Friedländer s pravom primjećuje da umjetnik kasnije nije nikad dostigao ovu izražajnu snagu.

148 Odmah zatim (1498) počima on V e l i k u P a s i j u , od koje prvi dio svršava do 1500 u istom tom, kasnije nikad ne nadmašenom stilu Ali ipak u kompoziciji se već u tim prvim listovima Pasije opaža izvjesno olakšanje, pojavljuju se, kao na O p l a k i v a n j u , na pr. 149 velike i jasne forme. Ostali listovi ovog ciklusa, dovršeni 1510, nemaju ekspresivnost ovih ranih radova.

Bodmer 66 Bakrorezi ovog razdoblja do 1500 niti iz daleka ne dosižu snagu drvoreza dvaju spomenutih ciklusa. Tek oko 1496 započima on nesigurno da 157 traži svoj put. List sa M a d o n o m iz 161 1496 spada među najranije radove Ni taj list Bodmer 67 kao ni " M o r s k o č u d o v i š t e " ,

ni "N e m e s i s" se ne može mjeriti sa najvećim listom ovog razdoblja S v. E u s t a h i j e m, na kome je najljepši pejzaž u pozadini, koji nam ga već sada pokazuje kao velikog majstora u tom žanru. I z g u o l j e n i s i n iz tog doba (1498) rađen je u surovom naturalizmu.

U slikarstvu samo je postepeno i mnogo sporije Dürer nalazio svoj put. Konzervativno crkveno slikarstvo pružalo je otpor svakoj novoteriji, a velika forma i tehnička tradicija nisu bile toliko podložne, strogom opažanju i imitiranju prirode kao slobodne tehnike grafike. Zato su njegove rane slike, rađene većim dijelom uz pomoć učenika, vrlo malo personalne. Primjer tih skučenih prvih početaka imamo u D r e z d e n s k o m o l t a r u, kojeg je teško zamisliti bez Mantegne, ali dok je u grafici Dürer s lakoćom asimilirao gornjotalijanske uplive, u slikarstvu vidimo kako njegova sjevernjačka priroda pruža otpor klasičnom osjećanju. Ali zato u portretima s kraja stoljeća Dürerov realizam već je u punom razvitku. Tako u A u t o p o r t r e t u iz 1498 (Prado), konstruiranom maksimalnom čvrstoćom unutrašnje tektonike. Jedna jasna i uravnotežena ličnost stoji pred nama. Renesansna jasnoća oznaka je svih njegovih portreta, ovog perioda, obih portreta H a n s T u c h e r a i žene mu E l i z a b e t e T u c h e r (1499). Ali sve kao da nadkriljuje portret O s w a l t a K r e l l a iz Münchena, dramatična slika jednog snažnog renesansnog čovjeka.

Na prelazu stoljeća Dürer se nalazi na vrhuncu svoje snage sa pogledom upravljenim na zamlju, na prirodu. U dodiru sa humanistima i sa racionalizmom onog doba, on se predaje teoriji, nauka o svladavanju prostora, perspektiva zahvatila ga je i oko 1500 on je, čini se, sam došao do osnovne spoznaje o jedinstvenom toku linija prema jednom sjecištu, dakle do spoznaje jedinstva prostora. To je djelovalo kao otkriće, likovi se oslobađaju i prirodno kreću i raspoređuju u prostoru. Dovoljno je vidjeti nekoliko listova crteža t.zv. Z e l e n e p a s i j e iz Albertine i uporediti ih sa Velikom pasijom da se utvrdi to egzaktno produbljenje prostora. A otkad je spoznao veliku antiknu umjetnost nagog tijela, Dürer započima dvadesetgodišnju borbu za dostignuće idealne proporcije. Najprije preko talij. majstora, zatim po antiknim teoretičarima i napokon vlastitim zapažanjem i mjerenjem. Bakrorez A d a m i E v a iz 1504 je prvi rezultat tih napora. Oba bakroreza V e l i -

Bodmer 73

k i i M a l i k o n j također su samo primjeri tih studije.

To izučavanje objektivnih zakona prirode omogućilo je Düreru da lakoćom konstruira prostor i likove u tri dimenzije. Nastaju sada obični profani, čak građanski prostori drvoreza

87 Ž i v o t a M a r i j i n a . Sedamnaest listova između 1501-5, a 2 iz 1510 odaju usprkos

Prop 152 herojizacije, koja ponegdje probija, kao u P r i k a z u u h r a m u , toliko ljubavi za male stvari, za pojedinosti intimnog života, koje ovaj ciklus odlikuju iznad svih ostalih

Friedländer 89 Dürerovih djela. Tako " R o đ e n j e M a r i j i n o " sa dubokim prostorom sobe, ili

Prop 153 divna intimnost B i j e g a u E g i p a t, koji, usprkos egzotičnog pejzaža, ima toplinu jedne žanr-scene. A to isto se može reći i za

Schmitz 196 P o č i n a k n a b i j e g u . Ljubav prema vidljivom svijetu izlazi iz svakog lista iz svakog poteza ovog ciklusa.

Ali te tekovine drvoreza i bakroreza kao da u slikarstvu opet zakašnjavaju, novo osjećanje forme javlja se s oklijevanjem i nesigurnošću. To kao da je još uvijek doba upornih studija po prirodi, bez velikih sinteza u slikanim kompozicijama. Ostao je iz tog doba cio niz crteža većinom ugljenom i prekrasnih studija akvarela kao poznati V e l i k i b u s e n i drugi akvarelirani pejzaži, životinje i kukci u čemu je Dürer vjeran nastavljač kasnogotičkog naturalizma, koji nam je poznat kod Schongauera i u Italiji kod Pisanella.

U uljenim slikama tog razdoblja Dürer je tipični majstor prelaznog doba, njegova je boja sirova, jasna i staklena, ali visoko majstorstvo

Prop. 115 uzdiže njegovo P o k l o n s t v o k r a l j e v a iz 1504 (Uffizzi) do remek djela koje nesumnjivo nosi pečat retardacije uporedimo li ga sa savremenim slikama Leonarda ili Giorgiona, ali i strogost jednog urođenog i izgrađenog

Schmitz XXXX stila. Još ranije je čini se O p l a k i v a n j e iz Münchena (1500) u kompoziciji jednog bakropisa iz Velike pasije, ali sa umanjenom dramatikom. Veliki oblici kao da još sputavaju Dürerovu izražajnu snagu, te najljepši dio na cijeloj slici čini se onaj daleki pejzaž u gornjem dijelu, vjeran isječak prirode, a opet građen u strogom stilu jednog još arhajskog osjećanja. I u glasovitom djelu tog razdoblja, P a u m g a r t n e r o l t a r u iz Münchena, vidi se nemoć

Prop 114 majstorova da oživi velike plohe svojim kistom.

Sve je na pol puta između Njemačke i Italije i likovi i prostornost, čak i likovi donatora su sasvim umanjeni i neprirodno poredani na srednjoj tabli oko P o -
113 k l o n s t v a d j e t e t a. Na krilima su dva donatora u likovime svetih vitezova.

Iz godine 1503. je bečka Madona što doji Isusa,
Prop. tb.III. jedna od najljepših njegovih slika. Sva meka i topla u nježnom koloritu mesa i tkanine, puna ženstva i draži uprkos nelijepog lica.

Problem tog vremena je A u t o p o r t r e t
Friedl 105. iz Münchena sa datumom iz 1500, ali sa takvom šematikom u proporcijama koja ukazuje na kasnije doba (oko 1506) Ali u to doba Dürer je već bio po drugi put u Italiji.

Vjerojatno u jeseni 1505 otišao je Dürer u Veneciju i ostao tamo otprilike godinu i pol. Od šest
107 slika, koje je ponio sa sobom iz Nürnberga pet ih je prodao. Iz pisama prijatelju Pirokheimeru znamo da je od njemačkih trgovaca dobio narudžbu za veliku sliku S v e č a n o s t k r u n i c e (1506) za Fondaco dei Tedeschi, sada u Pragu u sam. Strahov.. Venecija tog doba, to je Venecija Giambellina, Carpaccia, Giorgiona, Lotta, ali Dürer spominje samo Bellinia, kao najvećeg slikara. Spominje i zavist mletačkih umjetnika i divljenje javnosti prema njegovoj umjetnosti. On putuje i u Bolognu, ali ne iz znatiželje da vidi umjetnička djela, nego da nauči perspektivu i uopće pokazuje Dürer, sudeći po njegovim pismima, malo zanimanja za domaću umjetnost, on kao da je uvjeren u sebe. Pa i u njegovim djelima tek djelomično se javljaju odjeci talij. utjecaja. Sama "S v e č a n o s t k r u n i c e" je veliko djelo u kome on samo dalje razvija svoj stari nürnberški način, ali sa izvjesnim svečanim južnim raspoloženjem, sa Madonom, koja nesumnjivo nastoji kao i
Schmitz 109 110 andeo sa lutnjom, da se približi talijanskoj idealnosti. Kao njemački slikar Dürer se nije upustio u nepomičnu svetu konverzaciju venecijanskog tipa, on je oživio akcijom cijelu gomilu. Koncepcija je ipak južnjačka. Pojedinosti su međutim sasvim dürerovski slikane i jedino u ovom djelu čini se da je umjetniku uspjelo spojiti ta dva oprečna načina u jedinstvenu cjelinu. Ali boja ostaje tvrda staklena i "šarolika". U najboljim svojim kvalitetama venec. slikarstvo ostalo je bez djelovanja na ovog sjevernjaka.

Od manjih radova nastalih u Veneciji P o r -
Friedl 109 t r e t m l a d i ć a iz Hampton Courta pokazuje najviše venecijanskih upliva; mekoća Bellinija, Lotta a možda i mladog Giorginia ublažuje na licu oštrinu
108 fizionomijskog zapažanja. Ali K r i s t m e đ u u č e n j a c i m a (oko 1506) iz pal. Barberini po-

kazuje nam kako je venecijanska polufigurna slika nespretno provedena i pretrpana karakterološkim sadržajem.

Prop. 116. Datum 1506 nosi M a đ o n a s a č e š l j u g a r o m iz Berlina, jedna koncepcija rađena u tragu Bellinijevih Madona, ali bez poezije u vulgarnom licu i šarolikosti boje. Tipično je venecijanski u kostimu i u koloritu P o r t r e t Friedl. 113 ž e n e iz Berlina, dok je P o r t r e t d j e v o j k e, slabije kvalitete, prazan u licu Prop. 117. na način Palminih ljepotica.

A kao problem gdje je zapravo nastao i kao primjer jednog manirističkog preuzimanja talijanskih oblika i mekog stila imamo obje slike A d a m a 118. i E v e (Prado) sa datumom 1507. Linija i plesni 119. korak obih likova začudio bi nas kod ovog sjevernjaka, kad ne bismo kasnije ima one stilizirane ženske likove Lukasa Cranacha. Ali bespomoćna bezazlenost Adamova ima nešto od kasnogotičke blagosti, kao što se i Evina ondulirana linija može objasniti gotičkom tradicijom; što je novo, to je ljepota tijela, koja se ne može zamisliti bez antike i renesanse, dok nam studija Friedl 119. z a E v i n u g l a v u, crtana kistom, pokazuje kako je Dürerovo gledanje u svojoj suštini daleko od renesansnog ideala ljepote. Jasna voluminuoznost forme je ono što oduševljava ovog slikara, on je slijedi i oblikuje strogošću, koja je svojstvena samo velikim majstorima.

Prop Nakon povratka u Nürnberg osjeća se kroz ne- 120 ko vrijeme hladni akademski ton još neasimiliranih upliva. U tom smislu nastaje S m r t d e s e t h i l j a đ a (1509) Ali već kod izrade veli- 132 kog U z a š ć a M a r i j i n a za Hellerov oltar Dürer pristupa radu sa nevjerojatnom brigom i pripremom. Sačuvano je mnoštvo studija perom i ki- 133 stom po modelima, koji su sami za sebe remek-djela jednog suverenog realističkog umjetnika. Tehnika tih studija jest: bijela i crna boja na srednje svjetloj podlozi. Kako spojiti međutim, u jedinstvenu cjelinu ove napose posmatrane fragmente? Kako postići jedinstvenu rasvjetu iz jednog izvora svjetlosti, kad su svi dijelovi studirani posebno? Odgovoriti na ta pitanja nije moguće jer je djelo propalo, ali O l- 123 t a r s v. T r o j s t v a (Beč) iz 1511 daje nam primjer tih velikih oltarskih slika, koje je Dürer radio nakon povratka iz Venecije. Sva virtuoznost velikih kompozicija masa i likova ne može izbrisati hladan dojam reprezentativnih religioznih slika, u 124 kojima je talijanski kompozicioni ritam zagušio spontani realizam pojedinosti. M a l a M a d o n a

s a k r u š k o m, iz Beča usprkos talij.upliva ipak je djelo savršene ljepote i jedinstvenosti stila, klasičan primjer razine, koju je "njem. renesansa" mogla dostići u izravnom dodiru sa Italijom i u prvoj fazi asimilacije.

Drvorezi

U to doba, pred kraj prvog decenija 16. vijeka nastavlja Dürer prekinute cikluse iz vremena prije Venecije. Pogledamo li stil listova Velike pasije, koji su nastali u ovo doba, vidjeti ćemo jasne oblike, realistički prostor, ali i uzdignutu tipizaciju likova. Kompozicija je građena preglednim masama. I život Marije završen je u to doba. Ali najvažniji drvorezi tog doba jesu iz ciklusa M a l e p a s i j e, koja obuhvata 37 listova (1509-20). Ono što je značajno za ovaj ciklus jest svijetlo, sa kojim on postiže patos sadržaja, kao u S i l a s k u K r i s t a u L i m b u .

Prop. 154

Ali sa tim radom, nakon što je izdao 1511 objš Pasije, život Marijin i Apokalipsu, kao da je Dürer iscrpio svoje pripovjedalačke mogućnosti Ta godina svakako označava krizu drvoreza, ali sada započima jača produkcija bakroreza. Već 1507 započeo a 1512 dovršio Pasiju u bakrorezu. Može se primjetiti u ovom ciklusu pretrpavanje pojedinostima, a i lica su često prebačena u karikaturu.

Bakrorezi

Friedl 141

Prop 164.

I sad, u drugom deceniju, još u staroj tehnici, nakon R u p c a S v. V e r o n i k e, koji već pokazuje vanrednu mekoću izradbe i lakoću crteža, slijede tri remek djela u bakrorezu. Prvi u nizu je V i t e z s m r t i đ a v a o iz 1513, sa starim ratnikom, koji ide svojim putem bez obzira na neprijateljske sile, koje ga prate. Položaj u profilu daje konju i vitezu nepomičnost spomenika, ali umjetnik je vjerojatno i htio postići tu apsolutnu izolaciju kršćanskog viteza, uzvišenog čak i iznad smrti. Njemačka mistika dobija u ovom bakropisu svoj prvorazredni likovni spomenik.

Prop tb. VIII.

U S v. J e r o l i m u (1514) pretvara Dürer ovu religioznu temu u opis jedne učenjačke sobe, u sabranost i tišinu duhovnog rada, koji se odvija u jednom maksimalno produhovljenom prostoru. Tu produhovljenost prostora postigao je umjetnik sa svijetlom, sa mekanom i suzdržanom rasvjetom, koja ulaži kroz prozore sa sunčanim tracima i oblijeva sve predmete, kreira ih zapravo u finoj mreži ureza.

Prop. 163

Intelektualni rad pretstavlja i M e l a n c h o l i a. Teški lik žene, koja bi po svemu trebala da pretstavlja nauku, sudario se sa neriješivim pitanjima. Samo od sebe nameće se riješenje: Dok se u Sv.Jeronimu" božji čovjek" nalazi na pravom putu vjere, svjetska nauka, sjedeći na hrpi svojih instrumenata, uzalud se napreže da dostigne to riješenje. Problem Fausta, dakle. Sam naslov i motiv melankolije bio bi prema tome samo prvi povod i početna tema djela, kojeg je Dürer još u toku rada uzdigao do mnogo više simbolike. Težak i uzaludan intelektualan rad ima za posljedicu melanholiju - to je (prema Friedländeru) riješenje ovog zagonetnog bakropisnog lista.

Ali sva ta tri slavna lista njemačke grafike uzdižu se iznad svoje teme, noseći u sebi sadržajnost i simboliku ovog prelaznog vremena između Srednjeg i Novog vijeka. Osjeća se još gotika u sva tri bakroreza, ali i borbe koje će uskoro prohujati Njemačkom. Treba zapaziti nesalomivu svijesnost viteza, koji kao Sickingen i Hutten idu u susret svojoj borbi i sudbini kroz sredovječni pejzaž. Ili S. Jerolim, koji nam evocira sve reformatorske redovnike, koji su se lomili u to doba u svojim ćelijama. To je upravo vrijeme kad dozrijevaju Buterove misli i u tom listu više nego li igdje drugdje osjeća se snaga života, koji se još nije osovio ali koji sazrijeva pod uplivom sunca i svijetla, koje prožima intimnost ovog suverenog čovječjeg razmišljanja. A genij ljudske misli na Melankoliji zapleten je još u granice vremena i kao klonuo u očajnoj borbi. Može li se medjutim ne osjetiti ogromnu snagu ljudske misli, koju je i Dürer osjetio na početku novog, humanističkog vijeka.

Drugi decenij je vrijeme produbljenja Dürerova umjetničkog osjećanja svijeta. On je nesumnjivo, još uvijek podvojen u svom likovnom razvoju, sinteza kao da potpuno nije ostvarena, talijanske klasične forme javljaju se uz kasnogotički realizam spomenutih listova mnogih crteža, od kojih se crtež M a j k e iz 1524 izdiže upravo strahovitom istinitošću zahvata. Primjer talijanske klasične statuarnosti je bakrorez A p o s t o l T o m a iz 1514

Friedl 150

Vrlo je karakteristično da je upravo u to doba, kad je u bakrorezu stvorio remek-djela, Dürer počeo eksperimentirati sa tehnikama nastojeći da pređa granice rezenja sa "stichelom"

Friedl 153 Već od 1512 datiraju prvi radovi sa "hladnom iglom", tako S v. J e r o l i n. Mekoća njena, baršunasti tonovi i sasvim druge slikovite mogućnosti bili su očito sasvim nove tekovine. Ali Dürer nije
Prop 167 nastavio tu tehniku, vjerojatno radi malog broja listova, koji su se mogli otisnuti, a i radi "slikovite" neodređenosti oblika koja je, čini se, proturječila njegovoj prirodi. Niti on, a niti itko u 16. v. nije nastavio tu tehniku, koja je sa tzv. "Grat"-om (rastrganim dijelićima bakra uz svaku liniju) stvarala sasvim nove mogućnosti.

Tehniku b a k r o p i s a (r a d i r u n g a) također je Dürer među prvima primijenio. Došla je ta tehnika iz oružarskog zanata, gdje su se kod ukrasa upotrebljavale kiseline radi olak-
Prop 168 šavanja rada. U umjetnosti, i to isprva na čeličnim pločama, najranije ju je primjenio D a n i e l H o p f e r u A u g s b u r g u, ali prvi datirani bakropis imamo tek 1513 od U r s G r a f a (Švicarska). Dürer je između 1515-18 izradio 6 bakropisa, koji nemaju još svoje stilske specifičnosti, nego stoje nekako između drvoreza i bakroreza. Među prvim primjerima je svakako radirung na čeliku.

Prop 169 O č a j n i c i su vjerojatno samo eksperiment. A n đ e o s a r u p c e m s v. V e r o n i k e već je u tragu specifičnih efekata i posebnog stila radirunga, ali tek u t.zv. Velikom topu,
Friedl 155 u pejzažu osobito, nalazi on prave efekte nove tehnike

Godine 1512. bio je car Maksimilijan u Nürnbergu i Dürer je za nj izveo veliki drvorez S l a v o l u k a, u kome je reproducirao drveni slavoluk, kojeg je za cara bio izradio Jörg Kölderer. Zatim za Č a s o s l o v za istog cara izradio je Dürer također nekoliko živih crteža.
Prop. 126 Za vrijeme, sabora u Augsburgu nastao je c r t e ž M a k s i m i l i j a n a s ugljenom (Albertina), ali već prije (1512) je za svoj rodni grad bio izradio "idealni portret" cara.

Friedl 171 Krajem tog drugog decenija cio niz radova pokazuje zamorenost njegove mašte. Tako slika sa S v. A n o m i M a r i j o m, a još više L u k r e z i a (München) rađena po nekom starom crtežu, tvrda i ukočena u svojoj plastičnosti i ružnom licu. Upravo za to možemo Dürerovo jednogodišnje putovanje po Nizozemskoj 1520-21 smatrati osvježenjem, koje je bilo tako nužno za daljnji razvoj njegove umjetnosti. Putem je prodavao svoje drvoreze i bakroreze ili mijenjao ih za pro-

tudarove, osobito u Antwerpenu, gdje se je smjestio i odakle je poduzimao putovanja po cijeloj zemlji. Njegov je ugled bio već ogroman, njegov stil već zreo, tako da nije mogao tako lako podleći nizozemskim uzorima Eycka, Rogiera i Huga van der Goesa on je mogao posmatrati samo kao pređenu stepenicu, a nad savremenim majstorima osjećao se nadmoćno (nad Orleyem, Latinirom, Leydenom i dr) Ali nova zemlja i novi utisci kao da su oživjeli njegovu maštu. On je radio mnogo skicirao na putovanju i pisao dnevnik po kome ga možemo pratiti. Ali slikao nije mnogo. Nastao je u Nizozemskoj navodni p o r t r e t s l i k a r a V a n O r l e y a (Drezden) iz 1521, zatim još

Fried 95

d v a l i j e p a m u š k a p o r t r e t a, od kojih se jedan nalazi u Bostonu, a drugi u Pradu. Puna renesansna zrelost kasnog Dürerovog načina spojena je u tim slikama sa nizozemskim portretnom šemom S v. J e r o l i m iz Lizabona nastao je takodjer u Antwerpenu, ali više od same

Prop.125

izvedbe može nas oduševiti pripremni crtež, koji se nalazi u Albertini, vanredan primjer realističke reprodukcije.

Friedl 187

Nakon povratka u Nürnberg Dürer pojačava upravo portretnu djelatnost, osobito u crtežu i grafici. To je sasvim renesansni momenat u Dürerovom smatranju. Humanisti i veliki ljudi njegove okoline dobili su tako svoj spomenik. B a k r o p i s W i l l i b a l d a P i r c k h e i m e r a, slikareva prijatelja, je iz 1524, nešto kasniji Melanchtonov. Ali portreti iz kruga nürnberškog patricijata, dakle ljudi s kojima je majstor danomice saobraćao, natkriljuju sve ostale. U prvom

Prop.IV

redu portret H. H o l z s h u b e r a (B e r l i n) popularan radi svog prodornog i izravnog pogleda i bizarnog izgleda. Portret J a k o b a M u f f e l a iz 1526 je miran i staložen pandan, suprotnog trijeznog i razboritog karaktera.

Jedino veliko i ujedno posljednje njegovo djelo jesu dva krila sa Ivanom i Petrom, odnosno Pavlom i Markom iz 1526 (Münohen). To je doba radikalizacija reformatorskog kretanja koje je bilo zanijelo Dürera, doba slobodoumlja i seljačkih pokreta. Ne protiv katoličke crkve, nego protiv tog slobodoumlja, koje je osobito medju humanistima, književnicima i slikarima bilo zavladalo, diže se stari majstor sa ovim uvjerljivim i patetičnim propovjednicima božje riječi. Velike duhovne i religiozne borbe tog vremena odrazio je Dürer svojim posljednjim snagama i svojim možda najvećim djelom, davši uz to i uvjerljivu gradaciju ljudskih tempe-

ramenata Kao opomenu ostavio je Dürer to svoje posljednje djelo Nürnberškom gradskom vijeću.

Umro je 1528 godine. Posljednje njegove godine bile su ispunjene teoretskim studijama, koje je izdao od 1525-28 U njima su sadržani rezultati njegovog naučnog promatranja. To empirijsko, racionalno iskustvo možda je kod samog Dürera ponekad ukočilo i ohladilo neposrednu slikarsku viziju. Ali koliko je ono bilo potrebno njemačkom slikarstvu pokazati će nam poredbe sa savremenicima.

Dürer je prvi i najveći renesansni umjetnik u Njemačkoj. Renesansa u tom smislu što stoji na granici dvaju razdoblja, ukotvljen još duboko u Srednji vijek, ali sa predodžbnom snagom novog čovjeka.

Dürerova škola

Već u prvom deceniju nürnberška je umjetnost uvučena u krug Dürerovih shvatanja: drvorezbari, slikari na staklu, čak i Wolgemutova radionica slijede njegove tekovine. Izmedju mnogih izdižu se u prvoj generaciji Wolf Traut, Kulmbach i Schäufelein

Prop. IX

Hans von Kulmbach (oko 1476-1522)

stajao je najbliže Düreru već u prvom deceniju 16 vijeka i najbolji je kolorista njegove škole kako se to vidi već i iz portreta Mladića, Iz K.Fr.M. Od njegove velike slikarske djelatnosti

Prop 170

možda je najbogatiji oltar se P o k l o n s t v o m k r a l j e v a iz b(E M 1511), u kojem dolazi do izražaja stara narativnost njemačke gotike prevedena samo donekle u Dürerovo shvatanje. Ali bolje od tih velikih kompozi-

Heidr 116.

cija pokazati će nam pravu vrijednost ovog majstora S v J u r a j iz N ü r n b e r š k o g G e r n. m u z e j a; u tim bizarnim detaljima očituje se snaga jedne izvorne umjetničke mašte.

Heidr. 118

Drugi važniji učenik Dürerov je

Hans Leonard Schäufelein (oko 1480-1540)

više zanatski slikar, koji u Nördlingenu slika svoje religiozne slike sa izvjesnim primitivnim akcentom koji nije bez draži, kao u Sv. J e r o l i m u(Nürnberg). U portretu on pokazuje sirovi naturalizam vezan sa izvjesnim primitivi-

stičkim tvrdoćama.

D r u g a g e n e r a c i j a Dürerovih učenika tzv. K l e i n m e i s t e r - i (radi malog formata), važniji su kao bakrorezci, koji polaze od kasnijeg Dürerovog klasičnog stila dvadesetih godina. To su H a n s S e b a l d B a r t h e l B e h a m i G e o r g P e b c z, slobodoumni ljudi, od kojih su posljdnja dvojica radi svojih slobodoumnih misli bili prognani iz svog grada.

Daleko snažniji umjetnik, koji proizlazi iz gornjorajonske kasne gotike, ali je dospio kasnije pod snažni Dürerov upliv, je

Hans Baldung Grien (1480-1540)

Schmitz tb.XXXXIV.

iz Strassburga. Polazi vjerojatno iz Schongauerove radione, a oko 1500-1507 čini se da nalazi u Nürnbergu u Dürerovoj radioni. Godine 1509 je opet u Strassburgu, a zatim od 1512-16 u Freiburgu, gdje je ostavio svoje remek djelo: F r e i b u r š k i o l t a r jedno od najvećih ostvarenja ovog prelaznog razdoblja sa K r u n j e n j e m M a r i j i n i m u c e n t r u. To je ujedno i najslabiji dio oltara, koji dosiže sjaj tek na dva para krila. Najprije dvanaest apostola, koji će nas bez sumnje potsjetiti na Dürera. To su zaista vanredni i monumentalni likovi, visokoindividualizirani i upravo to ih više veže za kasnu gotiku, nego li za Dürera. Kad se zatvori prvi par krila, vidi se N a v j e š t e n j e, V i z i t a c i j a, R o đ a n j e K r i s t a i P o č i n a k n a b i j e g u. On ne dosiže naravno, dramu i patos G r ü n e w a l d o v a Isenheimskog oltara, ali mnogo od Dürerove klasične veličine ušlo je u način ovog slikara. Ima u tim vizijama nešto od zravog i smirenog slikarstva Italije ili građanske Flandrije, dovoljno je vidjeti R o đ e n j e K r i s t o v o sa lijepom rasvjetom lica u potpunom mraku.

Prop. 175

Heidz.123

Spomenuti ćemo samo najvažnija djela ovog majstora iz drugog decenija, u prvom redu P o č i n a k n a b i j e g u iz Beča, sa mnogo draži, uprkos njemačke razgrapnosti Bogorodice, pa ona opet tipično njemačka naracija na S m r t i S v. K a t a r i n e u s n i j e ž n o m pejzažu iz Praga (1516). Čudan spoj mistike ovog nemirnog stoljeća sa dürerovskom klasikom možemo sresti na mnogim slikama Baldung Griena, kao i na slici freiburške gradske zbirke sa M a d o n o m i m u č e n i m K r i s t o m.

Heidr. 122

Prop. 177

Sredstvo kojim se postiže svoje religiozne sadržaje najčešće je svijetlo, to su neobične studije rasvjete, koje nam otkrivaju, kao ono P o r o đ e n j e iz Münchena, slikara velike oštrine zapažanja. Može se to vidjeti i na njegovim portretima u kojima on kao u p o r t r e t u M o r s p e r g h a, nastavlja Dürerov visoki portretni način.

Prop. 181

Srednji i novi vijek sudaraju se i u umjetnosti ovog majstora, u njegovim slikama kostura i smrti, u drvorezima, u kartonima za vitreaux-e

Prop. 183

koje je radio ogromno mnoštvo, i od kojih mnogi spadaju medju remek djela gornjenjemačke umjetnosti. Radi se uglavnom o djelima freiburške

Schmitz 139

staklarske radione H a n s a v o n R o p s t e i n a, koja je po Grienovim nacrtima radila prozore za freiburški M ü n s t e r i ostale crkve. Osim toga ostalo je od ovog strassburškog majstora mnoštvo drvoreza i crteža sa

Prop 182.

kredom, ugljenom ili bijelom bojom na bojom tonirani papir - ostaci jednog ogromnog opusa, koji obuhvaća čitavu prvu polovinu stoljeća. Taj

Prop. XI.

opus pripada nesumnjivo jednom svijetu koji još nije izašao iz Srednjeg vijeka, svijetu gornjonjemačkih gradova uvučenih iz Srednjeg vijeka izravno u vrtlog reformacije, bez one svijetle međuigre talijanskog humanizma, koja je u 15 i 16. vijeku stvorila klasičnu umjetnost renesanse.

Ali Baldung Grien bio je ipak posredno preko Dürera dodirnut izvjesnim klasičnim osjećanjem. Cio niz ostalih majstora ovog vremena razvijao se u Njemačkoj mimo i bez toga utjecaja, izravno iz gotike, i u njihovim djelima strahovitom snagom probija još jednom mistika i strava srednjovječnog osjećanja. Medju njima ističe se grandiozna pojava Grünewaldova.

Radi se o srednjerajnskom području, o Aschaffenburgu, Frankfurtu, Mainzu, a samo povremeno o Gornjoj Rajni, gdje je neko vrijeme radio u Isen-

Schmitz 51

heimu u Elsassu (blizu Kolmara). Sa velikim majstorom tog područja iz 15. vijeka Martinom Schongauerom (Kolmar) ne može se vezati njegovu pojavu tako da se sa svojim prvim djelima ona javlja prilično nenadano. Grünewald je sa tim imenom ušao u historiju umjetnosti, već od svog prvog biografa Joachima von Sadrarta (1606-88). Pravo njegovo ime je

Mathis Neithard Gothardt (oko 1460-1528)

Hürliman 34

prozvan Grünewald, rodjen je u Würzburgu oko 1460 i sa tim datumom njegovo rodjenje pomaknuto

za oko 2 decenija ranije nego što se to do nedavno smatralo.

Nažalost njegov život nam se teško i mučno ocrtava iz tame. Sada je prihvaćeno da se njegovo
Hürl. 35 ime (Mathis der Maler) prvi put javlja u Achaffenburgu (tada sjedište nadbiskupa od Maiza) početkom osamdesetih godina, a 1487 susrećemo prvi ugovor. Godine 1490 napustio je Grünewald
Aschaffenburg i kroz 10 godina ne znamo za njega.
Hürl. 36 Godine 1501 naselio se u Seligenstadtu na Majni (nedaleko Aschaffenburga) i taj je gradić do 1520 ostao njegovo stalno boravište, ali uvijek je ostao dvorski slikar nadbiskupa.

Prvi put javlja se Grünewald u povijesti umjetnosti sa I z r u g i v a n j e m K r i-
Hürl 37 s t a, kojeg je 1503 radio za samostan Dominikanaca. Gotički naturalizam dozrio je tu do bochovske snage, ali teško je ustanoviti postoji li neka izravna veza sa nizozemskim majstorom. Sigurno je da se ista strastvenost i grubost ovog prelaznog razdoblja javlja u to doba sinhronično u svim sličnim situacijama. Ima, medjutim, u kretnjama i oblicima glavnih likova zrelosti, koja nam Grünewalda u ovom njegovom prvom poznatom i datiranom djelu predstavlja kao zrelog i sigurnog majstora. Neposredno prije toga, 1501, Holbein
Curt Gaser, Zwei Jahrhunderte deutsche Malerei sl. 146 stariji radio je u obližnjem Frankfurtu svoj oltar kod Dominikanaca i nemoguće je ne zapaziti sličnost izmedju tih dvaju djela. Tko je na koga uplivisao? Za Holbeina se smatralo da je stariji (r. oko 1470) ali u njegovom dotadašnjem opusu uzalud ćemo tražiti groteksnu silovitost ovog nošenja križa. Može se, dakle, pretpostaviti da je upravo Grünewald uvukao u svoj krug augsburškog majstora.

Hürl 40 Sve Grünewaldove karakteristike vide se već na ovom prvom djelu, kao i osnovni metod njegova stvaranja: postići izraz pod svaku cijenu. Silovitost fizionomije i kretnje, ekspresivna boja bez obzira na bilo kakvu realnost, strahovita maštovitost mističara već su dovedene do paroksizma na prvom poznatom R a s p e ć u i z
Hürl 42 B a s e l a, koje je moglo nastati izmedju 1505 i 1508. Pa i kad slika oko 1509 D j a k o n e
43 za H e l l e r o v oltar u Frankfurtu (za koji je srednju sliku izradio Dürer) on na tim jednostavnim temama uzdiže gotički nemir do fantastike u draperijama, kao u fizionomijama i detaljima. Dovoljno je vidjeti knjige obiju djakona, sa listovima koji kao da slijede patos ovih likova, njihov gotički ili čak barokni nemir. I
Hürl 44
Hürl 48

zaista, kao da bez renesanse, ove slike Grünewaldove prelaze izravno iz gotike u barok, iz jedne metafizičke apstrakcije u drugu.

Hürl 49

U M a l o m r a s p e ć u iz Harlema (1511-13) ponovo se diže pred nama ista strahovita vizija Grünewaldova, onaj isti lik gigantskog Krista sa strahovitim ramama, u naturalizmu, koji je fenomenalnom snagom uzdignut do bolesne fantastičnosti, sa irealnim plohama draperija, koje svojim volutama i prelomima prate i uzdižu tragediju, koja nesumnjivo svojom osjećajnom sadržajnošću već izmiče našoj spoznajnoj rekonstrukciji, ali čije je djelovanje na savremenike moralo biti strahovito. A da bi pojačao to djelovanje Grünewald elgrecovski pojačava tonove svojih boja i sa oštrim kontrastima svijetla stvara neobično slikovite efekte.

Hürl 52
Prop XII.

Histerična, nikakvim humanističkim racionalizmom ne ublažena religioznost raste u sve većim temperaturama. Od 1512-16 nastao je I s e n h e i m s k i o l t a r, najveće životno djelo slikarevo i ujedno najsnažnije djelo njemačke umjetnosti uopće u 16. vijeku. Po neposrednosti svog emotivnog djelovanja može se uporediti sa najvećim ciklusima kršćanske likovne umjetnosti. Kao u Danteovom "Paklu" cio jedan svijet sadržan je u tom oltaru sa 4 krila i sa 9 slika, koje je slikar u naponu svoje snage stvorio za samostan Antonita u elzačkom gradiću Isenheimu. Guido Guersi, preceptor samostana, dao je narudžbu.

Oltar sa zatvorenim krilima prikazuje još jednom "R a s p e ć e" sa istim Kristom, koji je još više uzdignut u groznoj boli sa detaljima,u kojima kao da je slikar mazohistički sublimirao religiozno osjećanje čitavog stoljeća.Sve je prebačeno iznad realnosti u grozu i bol kakva se jedva može zamisliti.Bez obzira na bilo kakvu ljepotu ili istinu svaki je detalj upravljen i oblikovan u smislu postizanja odgovarajuće religiozne emocije,sve

Hürl 55
56
54
Hürl 61
Hürl 68
69
70
71
72

je surovo i sablasno, od gigantskog tijela izbodenog bodljikama do luđačke kretnje Magdalene. Čak i najelementarnija pravila proporcije su zanemarena, i dovoljno je vidjeti desnu ruku Sv.Ivana. Pa čak i kompozicija je nelogična, sa mirnim Sv. I v a n o m K r s t. na desnoj strani, koji tako namješteno pokazuje rukom sa suzdržanim izrazom na licu. S v. A n t u n i S e b a s t i j a n na krilima su snažni likovi, slikani zamahom i sigurnošću, koja pokazuje velikog majstora, umjetnika koji sva sredstva (haljine Sv.Sebastijana na pr.) može podrediti svojoj zamisli.

Kad se otvori prvi par krila blještavilo najljepših kršćanskih legenda prebacuje nas u sasvim druga raspoloženja. Najprije N a v j e š t e n j e, smješteno u prednjem planu jednog crkvenog broda, kome je stražnji dio rasvijetljen difuznim svijetlom jednog prozračnog interieura. Ta gradacija svijetla prema dubini ukazuje na suvereno majstorstvo i oštrinu zapažanja. Sami likovi, a osobito Djevica, nisu bez grimase, dok je Anđeo sav od draperija, a afektiranom kretnjom ruke. S r e d n j i d i o prikazuje o b o ž a v a n j e M a d o n e i d j e t e t a. U gotičkoj kapeli na lijevo sviraju Anđeli, slikani otvorenim nadnaravnim bojama, sa licima u grimasi. Jedva na desnom dijelu, u liku Bogorodice, slikar uspijeva da postigne izvjesnu idealnost koja je, naravno, daleko od Italije. Cijela ta srednja slika je neobičan i fantastičan zbir pojedinosti, koje je Grünewald zakupio da postigne dojam jedne nebeske svečanosti. Desno krilo prikazuje U s k r s n u ć e, u još nadnaravnim bojama, sa oborenim oklopnicima, ali sa licem Krista u kome Grünewald očito nije znao riješiti teški problem. Kao da je umjetniku ponestalo daha, a nije bilo klasičnog renesansnog doživljaja na koji bi se mogao osloniti. A niti sklad boja nije uspio da reproducira zvukove trublje i slavu momenta.

Kad se otvori drugi par krila sve se opet mijenja. U sredini su rezbareni likovi na način starih njemačkih gotičkih oltara. Na lijevom krilu su sv. A n t u n o p a t i Sv. P a v a o u pustinji. Fantastika divljeg pejzaža građenog u smeđem i zelenim tonovima, je vanredna priprema onoga što će se desiti na desnom krilu. U daljini se vide plavkasti glečeri. Lik Sv. Antuna dat je elgrecovski sa širokim plohama draperije, dok njegovo lice reproducira fizionomiju preceptora Guida Guersi. Lice sv. Pavla navodno je autoportret Grünewaldov. Na desnom krilu demoni su u punoj akciji, a sam slikar u punom srednjem vijeku. I sama priroda kao da je podivljala, ispunjena i sama demonskim silama.

Kako to Curt Glazer(Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei str. 198) točno primjećuje: "Iznad Grünewalda ne vodi dalje nikakav put". To je završetak jednog čitavog svijeta, jednog kulturnog kruga. Ta ni sam "Mathis der Maler" nije mogao više učiniti još jači napor i stvoriti djelo, koje bi se moglo uporediti sa Isenheimskim oltarom. To nije stupanj za neka nova dostignuća. Djelo koje

je om radio iza Isenheimskog olatara to je oltar
114 M a r i j e S n i j e ž n e u A s c h a f e n -
115 b u r g u za kanonika Reitzmanna. U Stuppachu je
sačuvan središnji dio B o g o r o d j i c a s a
d j e t e t o m u bogatom pejzažu. Sva virtuoznost
slikareva je prisutna na toj tabli, ali dovoljno je
vidjeti lice Madone da se utvrde njegove granice.
116 U Freiburgu nalazi se jedno sačuvano krilo oltara.

Hürl Grünewald živi u to vrijeme izmedju Seligen-
121 stadta i Aschaffenburga i od 1518 kardinal ,
knez Albrech von Brandenburg (biskup Mainza) privu-
122 kao je opet Mathisa na dvor. Kao dvorski slikar radi
Grünewald za svog kneza sliku S u s r e t sv.
Hürl 123 E r a z m a i M a u r i c i u s a, koja doi-
sta nosi biljeg dvorskog umjetničkog djela. Knez
Albrecht prikazan je u liku Erazmovu a cijela slika
je bez neposrednosti, utopljena u pojedinosti. Jedno
sporedno lice u pozadini najbolji je momenat djela.

Hürl 125 Od "T a u b e r b i s c h h o f s h e i m -
sk o g o l t a r a", nastalog 1523-4, sačuvane su
129 dvije slike: R a s p e ć e (Karlsruhe), koje u liku
Krista pokušava dostići isenheimsku realizaciju, ali
130 to ne uspijeva uprkos hipertrofije mnogih pojedi-
nosti. Nov lik na tom Raspeću je l i k S v. I-
127 v a n a, koji je jedini pokrenut dramatikom prizo-
128 ra, a prikazan u surovom realizmu.
131 Druga sačuvana tabla je N o š e n j e k r i ž a
divlja boschovska kompozicija, surova čak i u fi-
zionomiji Kristovoj.

Biskupija u kojoj je Mathis živio bila je već
1520 zahvaćena lutheranstvom, a 1525 dolazi do nemi-
ra. Sasvim je shvatljivo da je Grünewald, umjetnik
takvog duhovnog ustrojstva, bio sasvim na strani
Hürl 128 reformacije. Iz ugroženog područja on odlazi u
protestantski Halle i umire tamo 1528 g, slavan već
u svoje doba, te ga Melanchton spominje uz Grana-
cha i Dürera. Ipak, već skoro nakon toga, njegovo
ime pada potpuno u zaborav, a djela mu bivaju pri-
pisana Düreru. Ima u toj činjenici izvjesna dub-
ljа simbolika, koja nam još jednom dokazuje kako
Hürl 129 nikakva genijalnost nije dovoljna da spasi iz za-
borava djela, koja pripadaju prošlosti. Grünewald
je po svojoj sadržajnosti, po spontanosti i eruptiv-
Hürl 111 noj "neracionalističkoj " izražajnosti svoje for-
me, čovjek srednjeg vijeka ili barem Reformacije
Ali reformacija se odrekla umjetnosti, a katoli-
ka crkva uskoro je organizovala sasvim drukčiju ,
umjetnost, koja je počivala na formalnim elementi-
ma renesanse, t. j. umjetnost baroka. U toj situa-

Grünewald, koji i onako nije mogao imati nasljedjivača, morao je biti zaboravljen.

Otkrilo ga je ponovno naše doba, koji je naučilo cijeniti svaki izraz i umjetnički odraz jedne epohe, ako se sadržajnost te epohe izražava u doista umjetničkom vidu.

Š V I C A R S K A

Švicarsko slikarstvo kasnije gotike stoji u 15 vijeku pod uplivom švapske i elzaške škole, osobito pod uplivom Schongauera. Polet doživljuje u prvom deceniju 16.vijeku pod utjecajem Dürera i Baldung Griena. Osnovna umjetnička vrata je slikarstvo na staklu, u čemu je cio niz masjtora (Felix Lindtmeyer, Hans Sterr, Ulrich v. Bergarten) stvorio djela vanredne snage. To su prizori vojnika, grbova, zastava, cijela epopeja oslobodilačkih ratova Švicara, koji su upravo u to doba potukli Maximilijana (1499) i Francuze (1513). Kao crtači za staklene slike, a manje kao slikari u pravom smislu riječi, izašli su iz tog procvata tri švicarska umjetnika, koji su sami aktivno sudjelovali u burnom političkom životu i vjerskim borbama svoje zemlje. Njihova tematika je pretežno vojnička, osobito u crtežima i drvorezima.

Urs Graf (o 1485 - 1529)

Schmitz (AK.632)-148 147

Burger 3

iz Solothurna, živi od 1509 u Baselu. Znamo samo za mnoštvo crteža i drvoreza, koji nadilaze srodnog Baldunga u slobodi, ali i u brutalnosti To je tipičan "Landsknechtmaler", čovjek pun snage i vitalnosti, zlatar, rezač matica za dekoraciju koža, svestran obrtnik sasvim u stilu svog vremena Biti će dosta da pogledamo dramatski crtež jednog njegovog starog Z a s t a v n i k a u hodu, jedinstveno djelo tog vremena, da utvrdimo snagu ovog švicarskog crtača koji stoji ukopan u burni život svog doba.

Nikolas Manuel Deutsch (r. 1484 - 1530)

Schmitz 151

Frop 261

Iz Berna, slikar Totentanza, ljubavnih parova, nacifranih ljepotica i alegorija iz antike. U Baselu se nalaze dvije njegove knjige skica (Schreibbüchlein) nastale oko 1520. Iz godine 1527. su skoro sve njegove sačuvane slike, od kojih se ističe tipična za njega S m r t Sv. I v a n a K r s t.(iz Basela), neobičan spoj grubosti i preciznosti i divlje pozadine sa slikovitim pejzažima i rasvjetama. U mnogim njegovim crtežima i drvorezima on je u stvari kasni gotičar sa moralizatorskom tendencom protiv Rima i papinstva.

Hans Leu ml.

Schmitz 153, 153a
Glaser U.208

iz Züricha. Na putovanju kroz J. Njemačku dodje on pod upliv Dürera i Baldunga, ali ostaje povezan u mnogim momentima sa svojim švicarskim savremenicima, osobito u luminizmu i slikovitosti pejsažnih pozadina.

Sa pobjedom reformacije oko 1530 svršava ta nacionalna švicarska škola, tako duboko povezana sa kasnom gotikom. Iz Augsburga, sa Holbeinom, prodire renesansa.

Š V A P S K A

Heidr. 44

U toj Njemačkoj pokrajini istakla su se dva grada kao umjetnički centri: Ulm i Augsburg.

Ulm.

Prop.XVII.

koji je u 15. vijeku bio na vodstvu sa Majstorom iz Sterzinga, Herlinom, Schüchlinom i Zeitblomom, od koga je potekao i Bernhardt Strigel, koji je umro 1528, na početku 16 vijeku, zamire. Radovi Zeitblona i Stockera Yörga na početku novog stoljeća već su u ogromnoj retardaciji. Do novog stilskog osjećanja izdiže se jedan jedini ulmski majstor:

Martin Schaffner

Schmitz 154
K.Glaser 195
Winkler 201
Heidr 178 179

učenik Stockerov. Njegova stvarna djelatnost počima oko 1508 i traje do 1535. P o k l o n s t v o k r a l j e v a iz Nürnberga je prvo datirano djelo (1508) u kome je naprama njegovu učiteljevu, već vidljiv upliv novog stremljenja (po Dürera ili Burgmairu). On preuzima jasan i svijetao kolorit i slika mirno građjansko zbivanje iz života Marijina. Od tih djela najbolji je o l t a r s v. O b i t e l j i iz ulmskog Münstera iz 1521, te četiri oltarska krila iz Münchena. Izvjesna građjanska prosječnost izbija nesumnjivo iz njegovih slika, ali ujedno i prvi dah renesanse prihvaćen iz druge ruke, iz Nürnberga, odnosno iz Augsburga.

A U G S B U R G

Heidr. 187

izbija krajem 15 vijeka u red najvažnijih i najproduktivnijih gradova. Njegov polet zasniva se na živoj trgovini, osobito na snazi trgovačkih kuća

Fuggera, Welsera, Rehlingera i dr., koji se izdižu do općeevropskog značenja sa poslovnicama od Venecije do Antwerpena. Grad je često sjelo Maksimilijana i Karla V, središte zanata i umjetnosti.

Osnivač augsburške škole nakon "Majstora Ulrichslegende", je H a n s H o l b e i n S t . (o.1460-1524), koji još ne ulazi u ovaj period, ali koji ipak od 1500 već pokazuje izvjesno renesansno osjećanje. Ali tek sa slikarom

Hans Burgmair (1473)

K.Glaser 185, 184

Augsburg se nalazi na visini razvitka. Za deset godina mlađi od H.Holbeina st., on brzo prevladava ostatke gotičke skučenosti. Drži se da je neko vrijeme učio kod Schongauera. G. 1498 postaje majstor u Augsburgu i očito je da polazi od Holbeina, ali čini se da je već tada dobio u ruke talijanske slike. T z v . B a z i l i k a s v . P e t r a iz 1501. i L a t e r a n s k a b a z i l i k a iz 1502. pokazuju već grupaciju renesansnih kompozicija. Čini se, međutim, da je oko 1506. bio u Italiji i to u Veneciji, jer nakon tog se datuma opaža obrat u njegovu stilu. Javljaju se pravilna lica i renesansne draperije, sažete duboke boje, ugođaji na nebu i u dalekim brežuljcima i uopće ono što je njega privuklo u Italiju, to je upravo ona sjajna dekorativna strana renesanse. Utjecali su na nj najviše Cima i Carpaccio.

Schmitz 157

Schmitz 158, 159

Winkler 161 162

I nakon povratka nastaju djela, koja očigledno pokazuju svoje uzore. Ali njegova M a d o n a i z N ü r n b e r g a , jedno od najboljih njegovih djela, pokazuje kako je Burgmair mogao sve te utjecaje asimilirati i stvoriti jednu novu i originalnu slikarsku viziju sa lijepo konstruiranim pejzažom u pozadini.

Heidrich 174

Nakon čitavog jednog razdoblja, u kome je bio pretežno zabavljen drvorezom (od g. 1520 radio je i on za cara Maximiliana), čini se da je Burgmair ponovno došao u izravan dodir sa Italijom. Glasovito njegovo djelo S v . I v a n n a P a t m o m u (München), iz 1518. opisuje cio jedan nov egzotičan svijet, koji bez sumnje nije složen u harmoničnu cjelinu, ali sam lik Ivanov pokazuje lijepo momenat inspiracije. Iz slijedeće godine je veliki T r i p t i h o n r a s p e ć a iz Salvatorkirche u Augsburgu, djelo u kome se Burgmair maksimal-

no približio Italiji, ali ipak ostao svoj i originalan, sa vrućim bojama i zlatnim krajolikom u

Schmitz XXXXV (XLV)

pozadini. Bez Tiziana nije moguće zamisliti tu novu Burgmairovu koloristiku, kao ni polet linija, polet koji kod njega zastaje na nekoj u osnovi dekorativnoj liniji, a ne uzdiže se do grünewaldovske simbolike. Isto tako ne može se on uzdići u E s t e r i i A h a s v e r u iz 1528. Unutar bogate renesansne arhitekture, odvija se jedna orijentalna scena Sve ukazuje na Carpaccia, osim lirizma koji nedostaje.

Portret Hansa Schellenberga i žanr-scene zaokružuju njegov opus.

Niz manjih slikara rade u Augsburgu u prvoj polovini vijeka pored Burgmaira.

C.Glaser 190

Ulrich Apt (dj. 1486-1532)

Njegov je opus rekonstruiran oko R a s p e ć a iz Augsburga iz 1517 na kome je pronađen njegov potpis, ali najbolje djelo mu je nesumnjivo O p l a k i v a n j e (iz Münchena) u svijetlom proljetnom pejzažu. Zatim

C.Glaser 192 Heidrich 176, 177

Jörg Breu St. (dj. 1501-1530)

plodan crtač i drvorezbar, dao je u slikarstvu djela koja su tipična za onaj karakterističan manirizam manjih slikara, koji su došli u dodir sa tuđim formama. Njegov sin Jörg Breu ml. nastavio je njegovu radionu.

Leonhard Beck (1503-42)

Prop.234

crtač i drvorezbar, poznat nam je u slikarstvu po jednoj slici: Š v . J u r j u iz Beča, koja se po svojoj bizarnoj maštovitosti približuje Altdoferu.

Zatim je tu Hans Maler zu Schwaz poznati portretist Habsburgovaca i augsburških građana, od kojeg polazi

Christopf Amberger (dj. 1530-1562)

Glaser 194

jedan od najvećih portretista njemačkog 16. vijeka. Svijetlim i sigurnim koloritom portretirao je Amberger mnoštvo augsburških građana. Iz augsburške škole, iz radione starijeg Holbeina, izašao je umjetnik, koji se najviše izdignuo iznad domaćih

prilika i u svjetskom se razmjeru približio vrijednostima vremena. To je

Heidrich

Hans Holbein ml (1497-1543)

180
187

Njegova polazna tačka je umjetnost njegova oca, već uzdignuta do renesansne jasnoće u svom najzrelijem djelu: O l t a r u s v . S e b a s t i j a n a iz 1516. Objektivno opažanje u portretu i u pojedinostima, to je osnovna osobina umjetnosti Holbeina Starijeg.

Glaser
237

Ali već prva djela mladog Holbeina slobodna su od gotike, a i slobodu kretnje u N o š e n j u k r i ž a iz Karlsruhe iz 1515 teško je dovesti u neku vezu sa oltarom Sv. Sebastijana; snažna modelacija i zamah crteža već je daleko iznad očeve umjetnosti. Može se pretpostaviti i izvjestan upliv Burgmairov, kao i H a n s H e r b s t e r a , u čijoj je radioni radio, ali kojega nam stil nepoznat.

Već 1515 Hans je sa svojim bratom preselio u B a s e l , tadanji veliki štamparski i izdavački centar, čini se upravo radi usavršavanja u toj umjetnosti t.j. u drvorezu. U taj grad stizali su i navraćali se mnogi veliki ljudi i humanisti ovog doba: Thomas Murner, Theophrastus Paracelsus, Ulrich von Hutten, pa i Erazmo Roterdamski. Mora se, već i radi O l t a r a p a s i j e (Basel), pretpostaviti put u Italiju, gdje je doista 1527 preko Luzerna i Coma i otišao, došavši pod upliv umjetnosti Leonardova kruga (Luini, Ferrari). To je osobito vidljivo na P o k l o n s t v u k r a l j e v a i P o r o đ e n j u iz Freiburga. Ima u Porođenju neke fantazije, koja potsjeća na cijelu savremenu situaciju oko Grünewalda i Altdorfera, sa čarolijom izgrađenom od svijetla i sjene

Christoffel:
H Holbein
28

Christoffel
26, 27

Schmitz
170

Ali uporedo sa studijem visokorenesansnih tekovina ide i studij prirode. Kao kod Dürera nastaje Holbeinovo slikarstvo kao kombinacija neposrednog promatranja i zrelih tekovina renesanse S t u d i j e d j e v o j k e iz Basela primjer je tog studiranja po prirodi, tog suverenog vladanja prirodnim oblicima, koje je došlo do izražaja u dvostrukom portretu N a č e l n i k a M e y e r a i n j e g o v e ž e n e iz 1516. Jednostavnost i neposrednost njegovog načina odaje već umjetnika renesansne slobode. Nastaju prvi portreti humanista, onaj B o n i f a-

Schmitz
167

Christ
18

c i j a A m e r b a c h a iz 1519. Svog prijatelja naslikao je Holbein sa toliko topline i ljubavi, sa idealnim i energičnim licem samosvijesnog čovjeka. To se humanizam javlja u ovom kratkom predreformatorskom razdobljunne samo u realnosti oblika nove umjetnosti, nego i u likovima svojih velikih pretstavnika, tako u liku E r a z m a R o t e r đ a m s k o g .

Schmitz 169

U tom istom razdoblju na početku reformacije nastale su i dvije oltarne Holbeinove slike: najprije M a d o n a i z S o l o t h u r n a , na način sjeverne talijanske Sv. konverzacije, ali sa visokokarakternim fizionomijama, koje nalazimo i u M a d o n i n a č e l n i k a M e y e r a iz 1526. U tom monumentalnom djelu, koje vremenski i sadržajno stoji uz bok Durerovim Apostolima, imamo još uvijek sretan spoj monumentalnih forma sa dubokim ljudskim sadržajem, koji će uskoro podleći stranim oblicima.

Schmitz XXXXVII

Od 1526-28 nalazi se Hans Holbein u Engleskoj gdje se po preporuci Erazmovoj kreće u krugu humaniste Thomasa Morusa. Za tog prvog londonskog boravka nastao je niz portreta, među kojima se ističe portret T . M o r u s a . Sa tim djelom počima niz njegovih visokohumanističkih portreta, koji su mu osigurali slavu u historiji umjetnosti. U doba tog prvog boravka u Engleskoj pada i portret njegove Ž e n e s a đ j e c o m , sa naturalističkom fizionomijom žene, ali sa nesumnjivo toplim odnosom.

Christ. 30

Christ. 25

Christ. 35

G. 1531. vratio se Holbein opet i ovaj put za uvijek u Englesku i smjestio se u "Stahlhof" na Themsi t.j. u sijelu njemačkih trgovaca u Londonu. Tu je nastao niz portreta njegovih domorodaca: G e o r g a G i s z e (1532) u prvom redu, u njegovom trgovačkom uredu. U tom portretu mnoštvo mrtvnih priroda još dekoncentrira ne samo gledaoca, nego i samog slikara. Ali u P o r t r e t u D i e t r i c h B o r n a iz 1533, on je opet sasvim koncentriran na fizionomijski izraz energičnog i inteligentnog čovjeka. U dvostrukom portretu P o s l a n i k a D i n t e v i l l e a i đ e S e l v a (?) opet je "Beiwerk" prisutan i slikan vanrednim majstorstvom, ali ovaj put on je apsolutno podređen suverenim likovima. To je divan primjerak dvorskog portreta kakav se razvio u Firenzi u to doba na medicejskom dvoru i sa Clouetom, u Parizu, a kojeg je Holbein uzdigao do nedostižive visine. Pada u to doba i P o r t r e t S i e u r đ e M o r e t t a , izgleda franc. poslanika na lond. dvoru, raskošan

Christ. 37

Christ. 46

Schmitz XXXX VIII

u boji, divan primjer reprezentacije. Od 1536. Holbein je, naime, u službi Henrika VIII. Nastaju portreti kraljevog S o k o l a r a C h e s e m e n a, i s a m o g k r a l j a, od čijih portreta je sačuvan jedan u "en face" u Rimu i u poluprofilu u Altorpu. Na dvoru u Londonu imao je Holbein prilike slikati mnoga poznata imena iz prve polovine stoljeća, u prvom redu žene Henrikove. J a n e S e y m o u r, u hladnom portretnom zahvatu, na kome se karakter fizionomije teško odvaja od nebrojenih tvrdih detalja odijela i ornata; A n a v o n C l e v e (1540) data je u sličnom tvrdom dekoru, ali sa neospornom monumentalnošću arhitekture slike, pa čak i prazno lice znao je Holbein uzdići do neosporne veličine. Ali najveći ženski portret Holbeinov i ujedno jedan od najljepših historije umjetnosti uopće, to je portret nesuđene žene Henrika VIII, C h r i s t i n e D a n s k e, koja je odbila kraljevu ponudu. Nećakinja Karla V, živjela je kao mlada udovica iza smrti vojv. Fr. Marie Sforza na Bruxelleskom dvoru. Putujući sa Henrikovim poslanstvom u Bruxelles 1538, Holbein je trebao samo 3 sata poziranja da dovrši prekrasan portret 16 godišnje udovice u crnoj udovičkoj svili na plavoj pozadini. Ta jednostavnost oprave kao da je stimulirala svježinu zahvata. Christina kao da se pojavljuje pred slikarom u hodu, sa momentanom kretnjom i s otvorenim i nadmoćnim pogledom. Teško da se može zamisliti sretniji spoj ženstva sa dostojanstvom, mladenačke ljepote sa suverenom inteligencijom.

Christ. 39
Christ. 41
Crhist. 44
Christ. 43

Time nije ni izdaleka iscrpljen broj Holbeinovih portreta. Kao posljednju riječ muškog portreta možemo uzeti onog M l a đ i ć a iz 1541, apsolutne autentičnosti i lapidarnosti izraza.

Christ. 109

U svoje baselsko doba, dakle do 1526, bio je Holbein razvio ogromnu djelatnost u dekorativnom zidnom slikarstvu, a osobito u nacrtima za slike na staklu. Većinom u Baselu čuvaju se ti predlošci u tušu, koji nam ga pokazuju u posjedu sveg kompozicionog i plastičnog umjeća renesanse. I Holbein je, doista, jedan od rijetkih velikih duhova t.zv. "sjeverne renesanse", koji su se izdigli iznad njemačke ograničenosti, koja je imala svoje uzroke u introspekciji duhovnog života, u nedovršenosti sjevernog humanizma, koji je u reformaciji bio našao svoje dovršenje i ujedno svoju negaciju. Vrlo rijetko možemo na sjeveru naći slobodne duhove poznate nam iz talij. renesanse, duhove obraćene ovom svijetu i potpuno njemu posvećene. Bez sumnje Holbein se najviše približio tom

Christ. 85

Pupić, 258

južnjačkom tipu, ali i on je imao svoje naličje: u drvorezima Totentanza on je platio dug svom vremenu i reformaciji.

Od vremena velikih pomora od kuge u 14. v. ideja "triumfa smrti" bila je obilno iskorištavana od umjetnika. Ljudstvo, fascinirano strahom, ispunilo je samostane i crkve ciklusima, u kojima se prikazivala pobjeda smrti nad životom. U 16. vijeku nastavila se ta tematika, ali bez autentične groze 14. i 15. vijeka, već pomiješana sa ironijom, koja je i strahoviti kostur činila pomalo smiješnim, kao i samog čovjeka u njegovoj obrani. U tom stoljeću nastaju Manuel Deutschove zidne slike u Bernu 1522., zatim u Anabergu, u Rouenu, u Drezdenskom dvoru, mnoge manje slike Baldung Griena. U samom Baselu mogao je Holbein vidjeti glasoviti c i k l u s T o t e n t a n z a u c r k v i P r o p o v j e d n i k a , koji je bio nastao povodom epidemije od 1439 i vjerojatno da je iz tog domaćeg tla izašao i Holbeinov "Totentanzalphabet" i pravi Holbeinov " T o t e n t a n z " . To je zapravo niz drvoreza, koji su nastali u Baselu do 1526. a rezao ih je u drvo Hans Lützelburger. Nekoliko primjeraka bilo je otisnuto već tada, ali potpuno izdanje izašlo je 1538 u Lyonu, popraćeno stihovima Gilles Corozeta, u stilu moralizatorske literature kakva se odvijala od Erazma do Montaigna. U prvom je izdanju bilo 41 drvorez, koji, u glavnom prema zvanju i staležu, variraju jednu te istu temu. U kasnijim izdanjima dodavani su listovi drugih umjetnika. Sami Holbeinovi listovi izdižu se ne samo monumentalnošću oblika i plemenitošću kompozicije, nego i visokim ljudskim moralom samog sadržaja. Holbein je uvijek na strani smrti, ali sa oštricom upravljenom protiv opata, kardinala, fratara i opatica, protiv lihvara i u tome on slijedi glas puka, daje društveno-moralnu lekciju, tako popularnu u doba reformacije u jasnoj formi, koja je krajnjom ekonomijom sretstava sažeta i pojednostavljena do maksimalne lapidarnosti izraza. A to isto susrećemo opet u 91 drvorezu S t a r o g z a v j e t a , kojeg je prvi put izdao Froschauer u Zürichu 1531. Kao svi humanisti i veliki ljudi tog doba u Njemačkoj i Holbein je prišao reformaciji i teško da je jasniju čitljiviju ilustraciju biblije itko mogao dati nego li što ju je u ovim malim drvorezima dao Hans Holbein.

Christ. 50

52-64

Christ 64 65

Na taj način prikazuje nam se Holbein kao pravi čovjek svog vremena, zahvaćen onim osvježenjem religioznog života, kojeg je reformacija do-

nijela na sjeveru, ali uvijek na visini humanističke svijesti, s jasnim i prodornim pogledom upravljenim na čovjeka i na život. I upravo taj racionalni momenat njegova nazora na svijet uzrokuje neospornu hladnoću njegovih religioznih oltarnih slika, koje nesumnjivo posjeduju monumentalnost visokorenesansnih forma, ali su daleko od stvarno religioznog patosa Izenheimskog oltara ili Dürerovih Apostola. Holbein očito stoji iznad mistike i onog duhovnog života, u koji su još ukopani i Grünewald i Dürer, pa i Cranach u jednom dijelu svojih radova. Njegov stvarni i jedini pravi objekat je ovozemni život, a u tom životu čovjek onog doba, visoko razvijene individualnosti. Upravo zato su nam Holbeinovi portreti visoki dokazi i spomenici jednog vremena, u kome čovjek postaje središte svijeta, jedina mjera i jedina životna vrijednost. I upravo zato, po tom svom tipično renesansnom karakteru Holbein je jedini njemački umjetnik, koji se u tom renesansnom i ujedno reformatorskom stoljeću izdigao do visoke, smirene i uravnotežene umjetničke vizije, humanističke u najvišem i pravom smislu riječi.

Dunavska škola

Obuhvaćamo pod tim pojmom umjetnost koja je izravno izrasla iz visoke gotike u Bavarskoj i ostalim dunavskim krajevima sve do Austrije. U svojim osnovnim karakteristikama, za razliku od "renesansnih" gradova Nürnberga i Augsburga, ona ima neosporne sličnosti sa gornjorajnskom školom i pruža nam vanredan primjer autohtonog i izravnog razvoja realističkog stvaralačkog metoda iz religiozne umjetnosti 15 vijeka, bez ukopčavanja renesansnih forma. Glavni centri jesu: Regensburg, Passau, Ingolstadt, u Bavarskoj sam München i Landshut, koji su uslijed prisustva kneževskog dvora bili ranije uvučeni u krug klasičnog osjećanja. Slikovita dekorativnost sa fantastičnom linearnošću i kapricioznim rasvjetama, pejzaž, oblaci i krošnje - to su specifična izražajna sretstva koja susrećemo na slikama tih majstora, komponovana u nekom labilnom načinu potpuno slobodnom, originalnom i neposrednom. Cio svijet sagledan je kao cjelina, likovi su potpuno podređeni prirodi, sjedinjeni s njom pomoću svijetla, sa bizarnim i nerealnim bojama. Nalazimo se usred onog tipično njemačkog kretanja značajnog za čitavo gornjonjemačko i rajnsko područje u prva tri, četiri decenija 16. vijeka. Strahovita unutrašnja napetost ovog razdoblja između renesanse i reformacije, ili, bolje, ovog sudara renesanskog racionalizma sa granicama ljudske spoznaje, koji će rezultirati reformacijom, provaljuje nezadrživom snagom. Ona nije u posjedu gotovih "realističkih" mogućnosti, niti ih prima iz Toskane, ona ih stvara u strahovitom naporu. Rezultat jesu: očita ekspresionistička deformiranja, izvorni izraz bojom, koja u potpunoj slobodi prelazi sve granice, stvara fantastičnu ekspresiju ogromne umjetničke vrijednosti.

Otto Benesch, Der Maler Al. Altdorfer tf. III

Ali dunavska škola pored toga "ekspresionističkog" slikarstva nadišla je Grünewaldov stupanj svojim realističkim prodorom. Svijetlo, pejzaž i ljudski lik bili su za dunavske umjetnike u daleko većoj mjeri predmet stalnog i prodornog istraživanja. Ogroman je broj crteža i studija po prirodi, koji su ostali ne samo od Altdorfera i Hubera, nego i ostalih manjih slikara, ali u uljenom slikarstvu izvjesna maštovita crta ostala je uvijek njihovo svojstvo. I tek dvadesetih godina, pod utjecajima iz Augsburga (Burgmair), opaža se izvjesno skretanje prema klasičnoj umjetnosti, ali slikovitost u boji i u svijetlu ostaje i dalje osobitost ove grupe sve do njenog iscrpljenja.

Daleko najveći umjetnik dunavske škole, jedan od najvećih imena njemačke umjetnosti, jest

Albrecht Altdorfer (1480-1538)

rođen u Regensburgu. Kao bakrorezac i bakropisac, crtač i drvorezac, slikar i arhitekt bio je Altdorfer svestrano nadaren čovjek renesanse, ali sa dubokom strašću i elementarnošću sredovječnog čovjeka. Iznad svih njegovih mogućnosti izdižu se njegove koloristićke sposobnosti, dakle njegova nadarenost kao s l i k a r a .

Winkler 189

Winkler 117

C.Glaser 130

Njegova umjetnost počiva na bazi oltarnih slika koje su, na samom početku stoljeća, u ovaj kraj dopremili L.Cranach, Jörg Breu i Rueland Frueauf ml., ali i na domaćem tirolsko-austrijskom tlu, koji na tradiciji Max Reichlicha iz Salzburga i njegovih slikovitih ugođaja. Iz sinteza tih salzburških, švapskih, saskih i franačkih upliva i nastala je oko 1500 t.zv. d u n a v s k a š k o l a , a umjetnost A.Altdorfera osobito. Već njegovo prvo djelo, S m r t S v . K a t a r i n e , pokazuje apsolutno likovno jedinstvo ljudi i prirode, koji su kao povezani jednim pokretom i izgrađeni jednom koloristićkom fantazijom. Kao da cio kozmos sudjeluje u tragičnoj sudbini protagoniste, pejzaž je potpuno podređen idejnosti same slike, povučen do najmanjeg detalja u vrtlog događaja. Sami likovi nemaju svoju statiku ni pregnantnost dürerovski određene i samostalne konstitucije, oni se izdižu do fantomatske apstraktnosti. Ali ta apstraktnost očito nije apstraktnost religioznog slikarstva gotike, oko 1400. Neko novo panteističko osjećanje svijeta vidljivo je na ovim djelima, na kojima sve živi jedinstvenim životom, svi ljudi,

Benesch 1

Benesch 3

biljke i životinje pretvaraju se u čudni neki pandemonium. Daleko od nürnberškog klasicizma, pučka fantazija djeluje u ovoj umjetnosti u povišenoj temperaturi renesansnog racionalizma i reformatorske mistike. Ne samo oblici prirode, nego i sam kršćanski mitos urastao je potpuno u to novo panteističko osjećanje, tako vezano sa magijom kao i s razumom u liku najboljih umova ovog doba. Paracelsusa, na primjer. Izvjesna labilnost duhovnog sadržaja očigledna je u ovim djelima, sve je postavljeno i z m e đ u m i t a i r e a l r o s t i k a o u R o đ e n j u K r i s t o v u iz 1507. Čarolija svijetla uzdiže tu sliku do maštovitosti jedne nadnaravne legende. Pa čak i onda kada na prvi mah izgleda da Altdorfer izlazi iz mita u realnost svijeta, kao u Benesch 6 Š u m i s a S v . J u r j e m iz 1510, on se još uvijek nalazi duboko u legendarnom osjećanju, u kraljevstvu pučke bajke. Vitez je doduše sa svojim djelom spušten do epizode, ali ugođaj bajke živi u heroizmu krošanja, u dalekim brijegovima, koji se između debla vide u daljini. Osvojivši u neviđenom naletu realnost pejzaža, Altdorfer u istom času prebacuje tu realnost, neposrednu pojavnost stabala i prašume u, do tad nedostižne, poetske kvalitete bajke i legende. Njemačka 16. vijeka živi u ovoj maloj slici na pergameni (28,2 x 22,5 cm) minijaturne preciznosti. A u Benesch 8 to isto doba prebacuje se Altdorfer u monumentalnost velikih religioznih slika, kao u R a s p e ć u iz Kassela, snažnom djelu punom uzdignutog religioznog patosa. Pejzaž je mirniji i neovisniji, nije uvučen u dramu, kao na smrti Sv. Katarine, miniaturna i ujedno grandiozna narativnost Altdorferova nalazi izlijev u ovim slikama oko 1510.god. u B i j e g u u E g i p a t , na pr., na način koji ponekad prelazi u precioznost. S mnoštvom pojedinosti gradi umjetnik poetiziranu prototipnu sliku jednog njemačkog pejzaža. Ali taj isti pejzaž hoće Altdorfer da u isto to vrijeme učini sudionikom jednog epskog događaja. Možda najgrandioznije djelo tog razdoblja jest slika sa Benesch 9, 11, 12, 13 S v . I v a n o m K r s t . i S v . I v a n o m E v . iz Katharinenspitala u Stadtamhof. Idejni sadržaj, kojeg sa sobom nose likovi obih Ivana, sadržajnost divlje pustinje, odnosno Apokalipse, povukla je sa sobom sve elemente: zemlju, zrak i vegetaciju. Benesch s pravom vidi u toj slici poemu panteizma; elementarno i nerazdvojivo srastao je čovjek sa prirodom na rubu ove prašume, sa otvorom na dubinu svijeta uz neku žačaranu obalu. Para i pjena, koja se diže iz mora, pretvara se u maglu i sniježne obla-

ke, oblici kao da se upravo kristaliziraju iz amorfnih masa elemenata. A elementarna snaga cijelog prizora kondenzirana je na fizionomijama i na obraslom, surovom, ali suverenom licu starog Ivana Krstitelja, a još više na divljem licu mladog Evanđeliste, koje je daleko od svake prazne tipizacije, ali nosi u svojim nepravilnim crtama elementarnu i grozovitu snagu proroka i vizionera.

Hermann Voss, Altdorfer u Huber, sl. 6
24

U to vrijeme ugled slikara i grafičara Altdorfera je već vrlo velik. On putuje u Austriju, radi za cara Maksimilijana, oživljuje od 1511. svoj rad na drvorezu, u kome formira svoj specifični rukopis. Pa i mali broj slika, koji je nastao u toj prvoj polovini drugog decenija nosi oznake grafičkog stila, tako malo P o r o đ e n j e iz 1512., na pr., rađeno "iz tamnog u svijetlo", na obojenoj pozadini. Sa minijaturnim slikanjem u svijetlim žuto-zlatnim i crvenkastim tonovima na tamnom fondu stvara slikar fosforescirajuću viziju, izvan svake konvencionalnosti ove stare ikonografske teme, u apsolutnoj slobodi fantazije, kakva jedva da je bila moguća na talijanskom području.

Benesch
15

Hermann Voss
35

A nakon intenzivnog crtačkog i grafičkog rada, produbljen i još slobodniji, vraća se Altdorfer oko 1517. uljenom slikarstvu u svojim velikim oltarnim djelima. "Vraća se i naivna radost nad bojama iz prvih godina" (Benesch)

Benesch
17

Najprije, kao neka mala priprema, R e g e n s b u r š k i o l t a r iz crkve Minorita. P o k l o n s t v o p a s t i r a u sredini ispričano je sa svježom naivnošću pučkog pripovjedača, bez fantastičke bizarnosti koja se javlja na krilima u U s k r s n u ć u i P o s l j e d n j o j v e č e r i. Na tim uskim slikama javljaju se produžene figure, koje nas sjećaju na bizarne oblike antwerpenskih manirista iz 1520. Ali slikovitost i kolorističke rješenja nadilaze kod Altdorfera sve što je u Nizozemskoj nastalo u tim manirističkim decenijima. Dovoljno je vidjeti ono tako moderno slikarevo dvorište, koje se opaža kroz prozor P o s l j e d n j e v e č e r e, slikano carotovskom lapidarnošću. Jednostavnost i prirodnost tog pejzažnog zahvata nadilazi svojom ekonomičnošću sve što je njemačka "renesansa" u pejzažu do tog časa stvorila. A ono što još više začuđuje, to je savršena veza, prostorna i koloristička, koja postoji između tog vanjskog isječka prirode i sumračnog interieura u kome se, obliven svijetlom,

Benesch
18

odigrava tajnovit prizor Posljednje večere.

Benesch tb. II

G. 1518. dovršio je Altdorfer svoje životno remek-djelo O l t a r i z S t . F l o r i a n a sa 16 slika, veliku epopeju njemačkog 16. vijeka, koja jedino može stati uz bok Izenheimskom oltaru. Sva ekspresivna snaga umjetnika došla je do izraza u plamenom koloritu i uskovitlanom crtežu. Sav stvoren u jednom zamahu

tb. III

Sent-Florijanski oltar je u svom stilu i u svom sadržaju do kraja cjelovito i jedinstveno djelo elementarne snage, koje je moglo nastati pred očima jednog vizionera. Apokaliptička vizionerska intonacija ležala je, međutim, u vremenu, ona se odrazila kod Grünewalda, Dürera i Cranacha ovih prvih decenija stoljeća. Altdorfer je samo jedan od slikara, koji su napetu idejnu situaciju ovog doba izrazili u najčešćem i najvišem umjetničkom obliku.

Kad je otvoren, sentflorijanski oltar sjaji od boja u umjetnim i predvečernim rasvjetama svojih prizora. Sve je u povišenoj patetici grimiza, zlata i žutih odbljesaka. Prva slika, na pr., sa

Benesch 24

M o l i t v o m n a g o r i , s l i k a n a je između krvavog zalaza sunca i lampiona vojske koja dolazi sa Judom na čelu. Treći izvor svijetla je anđeo na pećini, i teško da se može zamisliti patetičnija koncepcija legende. Ono što daje Altdorferovom ostvarenju osobito značenje to je apso-

Benesch 25

lutna realnost likova, možemo čak reći naturalistička neposrednost Apostola, koji spavaju, i glomazna tjelesnost samog Krista. Na H a p š e n j u K r i s t o v u čitava je scena ispunjena tumultom likova, baklja i željeza, sa grupom Petra i vojnika u borbi u prednjem planu. I u noćnom pri-

27

zoru s K r i s t o m p r e d K a j f o m s v i j e t l o je osnovni element drame i to ne logično, racionalizirano svijetlo 17. vijeka, nego sama tijela, kao da iradiraju iracionalan neki sjaj i plamte u polumraku (Benesch). Treba od ostalih

29

slika ovog velikog poliptiha istaći K r u n j e n j e t r n o v o m k r u n o m , koloristički najsnažniji prizor, u kome boje kao da podupi-

31

ru okrutnost prikazanog sadržaja i surovost lica koja sudjeluju. I u P r a n j u r u k u je svijetlo, ovaj put podnevno, glavni tvorac prostora, dok sama kompozicija nosi obilježja apsolutne slobode i nenamještenosti. U N o š e n j u k r i ž a opet slikar varira ugođaj svijetla i godišnje doba, i to je hladno svijetlo proljeća obilo okrutnu scenu na izlazu iz grada. R a s p e ć e je puno vjetra i hladnog prozirnog zraka. Opet su likovi puni fantazije, smjeli, često mani-

ristički u oblicima, ali uvijek vitalni i uvjerljivi, čak i u slučaju one tako preciozne hetere Magdalene ispod križa.

U predelama dostigao je Altdorfer u dva maha vrhunac svog stvaranja: u P o k o p u , koje se odigrava pred prekrasnim zelenim krajolikom, a još više u U s k r s n u ć u , koje čitavo plamti u požaru jutarnjih boja. Sadržajnost slikane ideje osjeća se u svakom detalju,u svakom potezu kistom; u dnu pri vatri, između drveća još vladaju noćne tmine, a i samo drveće tek se budi i diže naprama jutarnjem nebu. Iznad groba već se dešava čudo sa kojim sudjeluju sve boje, anđeli i oblaci u visini. Idejnost religioznog sadržaja Uskrsa provedena je do kraja u svim pojedinostima, majstorstvom i fantazijom, koju ćemo rijetko sresti u povijesti.

Winkler tb. VI

Za radnih dana sentflorijanski oltar pokazuje na svojim zatvorenim krilima č e t i r i h i s t o r i j e i z ž i v o t a S v . S e b a s t i j a n a . Scena pred carem dana je sa reduciranim brojem likova pred dubokim prostorom. I u ostalim slikama provodi Altdorfer to svoje intenzificiranje prostora s energičnim skokovima u razmjerima i s dubokim otvaranjem perspektive. Klasičan slučaj je i inače lijepa slika sa S t r i j e l j a n j e m S v . S e b a s t i j a n a , u dubokom prostoru,koji se nekoliko puta nastavlja i produžuje, posljednji put sa dalekim brdima u pejzažu ispod šiljatog luka. A onda opet kompliciran prostor u P r a n j u t i j e l a S v . S e b a s t i j a n a sa večernjim svijetlom, koje silazi u ovaj ograđeni prostor kloake. Još jednom na ovoj posljednjoj slici veličanstvenog Altdorferovog djela dolazi do punog izražaja njegov umjetnički metod:kršćanska legenda ilustrirana sa izvjesnim realističkim elementima, ali u prvom redu o p j e v a n a nedostižnom i maštovitom bojom i svijetlom, koji su više nosioci radnje nego li likovi. Sami likovi nalaze se opet između realnosti i nekog osobitog , manirizma blizog, stila, sa svojim nepravilnim dugim udovima, sa produženim formama koje bi nas sjećale na antwerpenske maniriste, tog vremena, kad se u njihovim kretnjama i licima ne bi odigravala ilustrirana drama, često s ekspresijom koja je, na boschovski način, potencirana do groteskosti i karikature.

Benesch 36

37
38

Benesch 40

Početkom trećeg decenija mijenja se Altdorferov kasnogotički "manirističkí" način, kakav je još u punoj mjeri prisutan na R a s t a n -

Benesch 48

k u K r i s t o v u o d m a j k e iz Londona, osobito u obim postranim figurama, koje omeđuju scenu. Javljaju se sada male, okrugle forme, kao na P o r o đ e n j u i z B e č a , u kome je sve postavljeno na svjetlosni i koloristički ugođaj, dok je sama pikturalna materija građena zrnasto. Isti sistem okruglih oblika i kružnog kretanja najdosljednije je proveden u
52 P o r o đ e n j u u c r k v i , sa svjetlosnim riješenjem prostora.

Benesch
57 U to doba između 1520 i 1525 provodi Altdorfer taj svoj novi način na drugom O l t a r u S v . F l o r i j a n a , koji je sada razdijeljen između raznih zbirka. Pregledne i sažete sce-
58 ne nemaju epske note oltara iz S. Florijana, to su male naivne scene, ispričane jednostavnošću pučkog pripovjedača. Sve je pučki intimno, bez heroike, ali puno vanrednih slikarskih momenata kao
61 onaj grad na brijegu u H a p š e n j u S v . F l o r i j a n a , ili riječni pejzaž ispod mosta na sceni, koja prikazuje njegovu smrt, a gledana je odozdo kao iz lađe. Može se tu Altdorferovu naraciju smatrati simulacijom svoje vrsti. Stvarni religiozni sadržaj bez sumnje nije iščezao, ali se je sublimirao u čisto literarno novelističko pričanje, u jednu savremenu ilustraciju, koja na svakom koraku prelazi iz legende u realnost. Vanredni primjeri tog realističkog odražavanja jesu pejzaži u kojima se ti prizori zbivaju. I upravo Altdorfer je prvi Nijemac, koji je slikao "čiste"
65 pejzaže u ulju. " M ü n c h e n s k i p e j z a ž" s brvnom preko potoka pokazuje kompozicionu slobodu u sasvim modernom smislu. I ikonografska tema B o g o r o d i c e u g l o r i j i (München), koncipirana je kod Altdorfera bizarno i slobodno. Ali pretežnost profane tendence, opaža se u tom trećem deceniju i kod Altdorfera, religiozna slika, prije određena za oltare i posvećena mjesta, postaje k a b i n e t s k i k o-
Benesch
73 m a d ljubitelja umjetnosti, u kome slikar, kao u R a s t a n k u a p o s t o l a uzima bilo koji povod iz religioznih legenda da razvije
75 svu raskoš svog lirskog doživljavanja prirode i života. Tako je i slika sa S u z a n o m n a k u p a n j u 1526 klasičan primjer kabinetske slike sasvim profanog značaja, sa figuralnim arhitektonskim i pejzažnim elementima. Pa i sama tema
76 R a s p e ć a , epska, dramatična u najvišem
78 smislu riječi, postaje sada za Altdorfera intimna scena, puna tihe tuge ne samo u figurama, nego i
81 u tihom alpinskom krajoliku. Sve je jednostavno i tako reći privatno, sve do lijepog sjedećeg lika Magdalene u njenom običnom svakidašnjem stavu.

82 Ugledan i uvažen slikar, bio je već odavna član vijeća grada Regensburga, a upravo sada 1528 biva izabran za gradonačelnika. On je položio tu čast i dužnost da bi mogao izvršiti veliku narudžbu za vojv. Wilhelma IV. Bavarskog, koji je kod raznih slikara u to doba dao raditi poznati ciklus historijskih bitaka. Iz 1529 datira djelo koje je Altdorfer za tog kneza izradio: B i -
83 t k a A l e k s a n d r o v a (München).

Sva neobuzdana slikareva mašta još jednom dolazi do punog izražaja u likovima bezbrojne vojske, na nebu i na zemlji, koja se širi kao neka gigantska geografska karta. Sve je prebačeno u ma-
85 krokozam, sve se bori i valja u jedinstvenom poletu vode, svjetla i materije, sa ogromnim mnoštvom pojedinosti. Ali više nego li na vojskama, težište leži na borbi svijetla i sjene, posljednjih sunčevih zraka što sjaju iznad nekih glečerastih brda, sa vrtlozima olujnih oblaka. Zlatno sunce probija se kroz krvave i žute boje neba, planine bliješte od enzianovog plavetila, a u modrini mora bliješte žuti odrazi. Mjesec u lijevom kutu već je okružen noćnim tminama, koje se šuljaju i po zemlji oko brijegova i dvoraca. To je magija Paracelzusa i prvih "naturfilozofa" ostvarena na Altdorferovom djelu u punom obimu.

Benesch 90 Samo mali broj slika sačuvan je iz četvrtog decenija, a najvažnija su svakako dva pejzaža, koja pokazuju vraćanje na detalj, na pojedinačni pejzažni zahvat. Dalje u makrokozam na način Aleksandrove bitke nije se moglo ići, i Altdorfer se vraća na mikrokozam, na pojedinačni motiv, kakav je u
91 stvari njegov prekrasni D u n a v s k i p e j z a ž , iz kojeg slikar ipak otvara put u beskraj neba i dalekih brda.

Radio je u tim posljednjim godinama Altdorfer
98 manirističke freske u carskom kupatilu, od kojih je sačuvano samo nekoliko fragmenata. Nova društvena narudžba uslovila je stil bez ljepote i bez prave veličine, koji se manifestirao i na posljednjoj poznatoj nam slici: n a L o t h u s a k ć e-
94 r i i z B e ć a , na kojoj samo pejzaž u pozadini sa požarom Sodome ukazuje na nekadašnju Altdorferovu pjesničku maštu.

Čini se da je Altdorfer slikar, koji je u Njemačkoj najduže izdržao pritisak talij. renesanse. Dürer se cijelog života uzalud borio, Cranach je ubrzo podlegao jednom kasnogotičkom manirizmu i cijelo mnoštvo manjih umjetnika krenulo je pravcem klasičnih forma.

Heidrich 156

Od dunavske škole samo ćemo spomenuti najvažnije, u prvom redu

Wolf Hubera (1490 - 1553)

u Passau, gdje je, pod uplivom Altdorfera slikao u stilu pučkog pripovjedača, kako pokazuje B i j e g u E g i p a t iz Berlina. Ali mnogo značajniji je Huber kao pejzažista, ne samo u pozadinama svojih religioznih prizora, nego i u mnogim crtežima, koje nam je ostavio sa svojih putovanja po alpskim krajevima.

Schmitz 181

Kasnije je i Wolf Huber, kao i cijela dunavska škola, došla pod upliv Italije.

Sličan put imali su i ostali: M i c h a e l O s t e n d o r f e r , H a n s W e r t i n g e r , G e o r g L e i n b e r g e r , L u d w i g R e f i n g e r , M e l c h i o r F e s e l e n , Hans i Wolfgang M i e l i c h . Svi su oni više ili manje oko 1520-40 došli pod upliv italijanizirajućeg stila, koji je za njemačku umjetnost bio toliko sudbonosan.

Glaser 231

S A S K A Š K O L A

Lucas Cranach St. 1472-1553)

Posse Hans: L.Cranach (Schroll)

stoji po djelima svog kasnog razdoblja i po dvorskom karakteru djela tog razdoblja na kraju ovog kratkog razvoja njemačke "renesanse". Ali po svojim počecima on se nalazi na pragu tog razvoja. Pretiče ga jedino Dürer sa svojim grafičkim djelom do smjene stoljeća.

Smatralo se do nedavno da njegov razvoj počima tek u Wittenbergu, na saskom dvoru. Otkad su međutim otkrivena djela iz vremena prije 1504, Lucas Cranach izlazi pred nas kao velik inicijator jedne nove, visoko patetične i slikovite umjetnosti, koja prethodi i Grünewaldu, a genetički čak i Altdorferu. Baselsko "Raspeće" Grünewaldovo nastalo je 1505-08. Altdorferov oltar iz Sv.Florijana nastao je 1518., regensburški oltar dovršen je tek nešto ranije oko 1517. Prvo poznato Altdorferovo djelo S m r t S v . K a t a r i n e nastalo je tek nešto prije 1510.A

ako pogledamo jedno od prvih poznatih djela Lucasa Cranacha, S v . J e r o l i m a iz 1502, moći ćemo utvrditi koliko ovaj neobični slikar anticipira samog Altdorfera, a time smo u mnogo čemu utvrdili i prvi izvor Altdorfera samoga.

Nažalost, iz tog vremena prije odlaska u Wittenberg, sačuvano je i u zadnje doba otkriveno tek nekoliko Cranachovih slika. A kad je stupio u službu Fridricha Mudrog i otišao na sjever u Sasku, imao je već 32 godine, morao je, dakle, imati za sobom znatan opus, koji je većim dijelom propao, ali koji nam ga i u svojim ostacima prikazuje kao revolucionara i inovatora, koji inicira ili barem maksimalno sudjeluje u onom grandioznom usponu stvaralačkih mogućnosti, koji se tako sinhronično javljaju u Njemačkoj na poč. 16. vijeka.

Hans Posse tb. I

Rodio se L. Cranach u gornjofranačkom gradiću Kronachu 1472, svršio naukovanje kod oca i odgojio se, logično, u okviru franačkog, dakle nürnberškog slikarstva Wolgemuttova smjera, ali time nužno i na Dürerovim drvorezima 90-tih godina, što se i opaža na njegovoj ranoj grafici. G. 1498 ide on na "Wanderschaft" preko Bavarske u Austriju, gdje dolazi vjerojatno u dodir, sa umjetnošću Pachera. U to doba nastaje prvo njegovo sačuvano djelo R a s p e ć e iz Beća, djelo neobične slobode za to doba, ali i divlje pokrenutosti u liniji, boji i kompoziciji. Istu tu divlju neobuzdanost možemo opaziti i na još nekim djelima nesigurnog datuma, ali svakako tog razdoblja, kao na pr. u S t i g m a t i z a c i j i S v . F r a n j e iz Beća, već sa naglašenom pejzažnom pozadinom. Ta ista neobuzdanost, ali organizirana u savršenoj kompoziciji svih elemenata, dolaži maksimalno do izražaja u S v . J e r o l i m u iz 1503, u kome upravo ti elementi pejzaža i drveća kao da sudjeluju u pasionalnosti prizora. U toj bogatoj prirodi anticipirano je pejzažno slikarstvo Altdorferovo. Istog karaktera i iz istog vremena (a možda i nešto ranije) su oba prekrasna potreta bračnog para C u s p i n i a n. Portret dr. Johana Cuspiniana, liječnika i historičara, nosi oznake te iste slobode i neobuzdanosti likovnog komponiranja, ali i dürerovske sigurnosti karakteriziranja, dok je ukomponiranje lika u pejzaž provedeno majstorstvom, koje je još izrazitije u portretu njegove žene. Portreti Cuspiniana, kao i bračnog para Reuss iz istog vremena i istog stila, su najljepši portreti nastali u njemačkoj prvih godina novog stoljeća. Ali ako prvo R a s p a-

Posse 3

Posse 1

Posse 6, 7

8
9

ć e (iz Beća) uporedimo sa grandioznim münchenskim R a s p e ć e m iz 1503 možemo opaziti kako su crtež i kompozicija svih elemenata postali jasniji, i plemenitiji. Sve je još uvijek podređeno osnovnoj sadržajnosti, sve je "idejno" u doslovnom smislu riječi, čak i granje drveća sudjeluje aktivno u patosu i osjećanju. I to je upravo osnovna oznaka svih velikih umjetnika ovog razdoblja njemačke škole, što niti jedan elemenat na površini slike nije "pasivan", svaki je podređen idejnom sadržaju. "Idejnost pejzaža", koju smo upoznali kod Altdorfera susrećemo ovdje još ranije: pejzaž nije samo u formalnom smislu dio slike, nego i u sadržajnom. Tako isto na svom B i j e g u u E g i p a t iz 1504. Lucas Cranach stvara prekrasnu idilu na rubu jedne šume, i okružuje je jednom idiličnom inscenacijom. Boje su otvorene i raspjevane, u čemu Cranach također kao da anticipira Altdorfera.

Posse 10
Posse tb. II

To su ostaci Cranachovog predwittenburškog razdoblja, koje je proveo na putu po Istoku, u glavnom u Beću. God. 1505 on je već u Wittenbergu, gdje počima djelatnost od pet decenija u službi triju saskih knezova. Time Cranach dolazi u središte političkog i religioznog zbivanja, on je neko vrijeme čak načelnik grada, prijatelj Lutherov i Melanchtonov. Ali dvorski život, u koji je Cranach zapao u Saskoj, udario je sasvim novi biljeg njegovoj umjetnosti. Na prvom djelu iz Wittenberga, koje nam je sačuvano, t.j. na M a r t i r i j u S v . K a t a r i n e iz 1506. možemo najbolje uočiti promjenu: nema više drame čak ni u ovom najdramatičnijem prizoru, sve je hladno i nezainteresireno, prikazano sa očitim traženjem dekorativnih efekata. Sama svetica ima lice naivne ljepotice, također nezainteresirane događajem, dok kompozicija teško da može biti nespretnija u svom gotičkom nizanju elemenata. Sve je, međutim, u tom srednjem dijelu, kao i na krilima, u detaljima rađeno vanrednom vještinom i ljubavlju, što ne može sakriti ohlađivanje, koje je u duševnom životu slikara münchenskog Raspeća izvršila nova dvorska sredina.

Posse 11-20

Posse 20

God. 1508. otišao je Cranach u Nizozemsku, ali nešto važnijeg nije nam o tom putu poznato, a i nizoz. uplivi mogu se samo općenito opaziti u njegovoj umjetnosti nakon povratka. Uporedimo li prvi dio O l t a r a S v . A n e iz Torgau (danas Frankfurt), koji je nastao prije putovanja, sa nagomilanom i stiješnjenom kompozicijom (iz 1507), sa srednjim dijelom, na kome su figure smještene u širokom prostoru, opaziti ćemo u svemu upliv umjetnosti Massysa, odn. Gossaerta. Posredni dodir

Posse 23

sa umjetnošću Italije još je očitiji na t.zv. Kneževskom oltaru iz Dessau, u simetričnoj kompoziciji i u liku Bogorodice. Na Posse 26 Dürera, a možda i na Jacopa de' Barbari oslanja se i lijepa Madona pod jelama iz Breslau, koja je usprkos toga sasvim original- Posse tb. V no djelo. Još smionije se oslanja na klasične uzore lenjingradska Venera iz 1509, prvi njegov akt, još k tome u naravnoj veličini.

I u razdoblju koji slijedi, kroz nekoliko decenija, aktivnost Cranachova na saskom dvoru je ogromna. On radi i za mnoge ostale njemačke dvorove tog doba, jer je njegova slava na daleko prešla granice kneževine. Osniva, naravno, radionu sa mnoštvom učenika, koji izvršavaju njegove zamisli, ali joj daje tako ličan biljeg, da je skoro nemoguće odijeliti njegov lični udio u mnogim slikama. U prvo doba potpisivao se s monogramom L.C., ali od 1508. sa grbom (krilata zmija). Rad radione opteretio je tako njegov opus s prosječnim stvarima, ali do 1530 može se izlučiti znatan broj nesumnjivo vlastoručnih djela. Sva ta djela nose biljeg koji se stubokom razlikuje od radova prvog decenija: to je eminentno dvorska umjetnost. Čak i dramatska scena, kao Pokolj djece iz 1515, dobija sada Posse 33 karakter jedne dvorske scene. Drugi decenij je 41 doba malih pobožnih slika, kao Poklonstvo djeteta, lijepa noćna scena, nastala pod uplivom Gertgena ili Goesa, dok je 40 Nošenje križa vezano za staru domaću tradiciju (Grünewald).

Dvorski karakter njegove umjetnosti tog do- Posse 44 ba dolazi osobito do izraza u mitološkim scenama, u aktovima specifično njegovog ženskog tipa. Nimfa kraj izvora iz 1518. oda- je nespretno podražavanje venecijanskog motiva, sa autentičnim kvalitetama u lijepom pejzažu, koji je (drukčije nego li kod Giorgionea) jednakovri- jedan motivu lika. Daljnji razvoj tema nagog ti- Posse 43 jela pretstavlja Lukrecija (Coburg). 42 Protivno od Dürera, Cranach traži ponovno pokrenutu nestatičku gotičku liniju, više ornamentalnu, nego li vitalnu u pravom smislu riječi, ali ne bez osobite senzualnosti.

Kako je u razdoblju 20-tih godina napredova- Posse 63 valo ohladivanje njegove umjetnosti, možemo najbolje ustanoviti na temi Raspeća, ako ovo rađeno za kardinala Albrechta od Brandenburga uporedimo sa münchenskim iz 1503. Ili ako bacimo samo

64

jedan pogled na Sv. Jerolima u sobi, kojeg je radio prema Düreru. Ali invenciozna

Posse 81

snaga njegova još uvijek je ogromna, kao u Sv. Jurju iz Dessau na pr. u mnogim ostalim interpretacijama kršćanskih legenda. Kako Cranach

Posse 75 68

tim legendama oduzima svaku herojizaciju, možemo najbolje vidjeti na Lotu sa kćerima iz 1529 ili, još bolje, na slici David i Betsabeja. To su scene iz društvenog života, slikane s nevjerojatnom naivnošću i sa specifičnom poetizacijom, koju on pretvara često i u čistu žanr-scenu, slično kao u svo-

Posse 57 58

jim moralizirajućim temama. Pod imenom mitoloških i biblijskih žena Cranach i njegova radiona isli-

Posse 82

kali su mnoštvo onih poznatih ženskih likova u bogatim opravama, nježna lica i plavih kosa, kao što je lijepa Judita iz Stuttgarta. Ako tu Juditu uporedimo sa ranijom Salomom iz 1510, koja je nastala pod nizozemskim uplivom, vidjeti ćemo kojim je smjerom evoluirala Cranachova umjetnost. Ali još rađe i češće slikao je Cra-

Posse 84 85 88

nach te likove kao aktove, osobito dvadesetih godina, izgradivši u njima svoj specifični ideal ženske ljepote vitkih linija i osobitih deformacija. Neka preciozna aristokratska dekandansa, neka perverzirana čulnost izbija iz tih, u suštini kasnogotičkih, oblika. Aktovi tih djetinjskih žena sa malim glavama rađeni su vanrednom tehničkom preciznošću u raznim temama, kao što je Apolon i Diana, ili još češće Parisov sud, koji mu je pružao najljepšu priliku za

87 86

demonstraciju akta sa svih strana. Isto tako tema Herkula na raskršću. Muški

Posse 92

aktovi služe mu uglavnom da pokaže svoje znanje u crtanju i skraćenjima, kao u bitci Herkula sa Antejem, dok jedan od najljepših

32

muških a ujedno i ženskih aktova možemo naći na slici Adam i Eva iz Breslau, sa lijepo slikanim drvetom među njima.

A drugi žanr u kome je Cranach znao razviti svu snagu svog genija i koji je toliko odgovarao njegovom oštrom zapažanju, bio je portret. Nakon dolaska u Wittenberg on pojednostavljuje svoj

Posse III i IV

portretni način, kojeg poznamo još iz bečkog perioda. Dvostruki portret Henrika Pobožnog i njegove žene iz 1514. građen je sa težištem na dekorativnim haljinama, sa osnovnim odnosom na crveno-zlatno-zelenom. Oblici su plošni i dekorativni u kasnogotičkom smislu, ali na licima Cranach je ipak koncentrirao karakteristiku svojih modela. Lica su građena jasnoćom i sigurnošću koju znamo još iz portreta Cuspiniana. Ima u tim Cranachovim portretima neke neposrednosti i na-

Posse 56

turalističke vjernosti koja vrijeda, kao u P o r t r e t u m a r k g r o f a K a s i m i r a B r a n d e n b u r š k o g ; kao da samo od modela zavisi hoće li portret djelovati privlačno ili ne, kako to djeluju na pr. portreti bračnog para B u c h n e r iz 1518. Njegova snaga karakteriziranja približuje se Dürerovoj, ali kao da Cranach u izboru crta koje naglašava ne teži k zapažanju i oblikovanju najbolje suštine svog modela. Bez ikakve moralne veličine stoje ti portreti pred nama i često nas ostavljaju sasvim hladne. Čak i najbolji među njima, kao onaj D r . J o h a n a S c h o n e r a , teško nas privlači.

Posse 103

Posse 55

Svog prijatelja Martina Luthera slikao je više puta, kao mladog redovnika 1521, nakon prvog njegovog povratka iz dvorca Wartburg u Wittenberg. U kasnijim varijacijama, kad je Lutherov portret bio masovno slikan u njegovoj radioni, kvalitet je mnogo slabiji. Ti su portreti redovno rađeni od učenika po Cranachovim studijama, kako to vidimo iz studije za P o r t r e t L u t h e r o v a o c a , koji se sačuvao u Albertini.

Posse 99

Kao slikar reformacije "Cranach od sada slika vrlo rijetko (ali ipak) poneku oltarnu sliku. Množe se zato biblijski prizori, lovačke scene, ukrasi novih dvoraca i sl., razne L u k r e c i j e i J u d i t e koje on slika za svog kneza. Od portreta karakterističan je po svom reprezentativnom karakteru P o r t r e t J o a k i m a II B r a n d e n b u r š k o g , dok je navodni A u t o p o r t r e t iz 1550., čini se, djelo njegova sina Luke.

Posse 112
113

Oko 1440. starac se povlači sve više iz posla, a radionu vodi sin Luka, koji je umjetnički potpuno ovisan o ocu. Kad je knez Johan Friđrich bio kod Mühlberga potučen od Karla V. Cranach je sa svojih 78 godina slijedio svog kneza u zarobljeništvo u Augsburg, gdje se je sreo sa starim Tizianom.

Umro je 15563. nakon povratka iz zarobljeništva u Weimaru.

Njegovo djelovanje proteglo se kroz 5 desetljeća. Svog savremenika Dürera preživio je za četvrt vijeka. Ali dok je svako Dürerovo djelo značilo novu borbu s novim problemom, Cranach je nakon što je izgradio svoj lični stil, djelovao bez ikakvog daljnjeg razvoja. Dapače, on nikada više nije dostigao snagu i strahovitu dramatičnost svog prvog perioda, prelomnog perioda oko 1500, kome ne znamo

izvore. Sa svojim osjećanjem za prirodu, za svijetlo i prostor, on stvarno anticipira Altdorfera i cijelu dunavsku školu.

Ali nakon odlaska u Wittenberg ovaj neobuzdan temperament smiruje se i usklađuje sa novom društvenom narudžbom dvora. Duboke emocionalnosti iz prvog razdoblja nestaje, a sadržajnost se mijenja. Unutar te nove sadržajnosti nema više uspona ni borbe s velikim sudbinskim problemima tadanjeg čovjeka.

Susreo se Cranach sa južnim utjecajima već i preko Jacopa de Barbari, njegovog predšasnika na saskom dvoru, ali on se njima nije nikad prepustio. Njegov ideal ostao je uvijek nordijski kasnogotički sa gracijom, koja je proturječila renesansnoj težini. Protivno od Dürera, koga je talijanski upliv uzdizao sve više, Cranach je čvrsto vezan za tradiciju. I ne samo u gotičkoj liniji aktova i ženskih linija, nego i u sirovoj snazi njegovih muških portreta iz ranijeg razdoblja osjeća se ta njegova nerazdvojiva veza sa gotikom. A sa njom ga veže i vanredna zanatska savršenost slikanja, sjajne boje, koje on upotrebljuje suverenom štedljivošću, gradeći često jednostavnu, ali punu stila, arhitekturu slike, a vežu ga s njom i pojedinosti, čak i u pejzažu u kome on može da zapazi podatke vanredne ljepote.

Pred kraj života njegov opus utapa se u rad njegove radione, stapa se s njom i nestaje u anonimnosti, iz koje je bio i izašao. Ali svoj neizbrisivi pečat udario je ne samo svojoj radioni i učenicima, nego i čitavom svom razdoblju.

--- o O o ---

Nürnberg — Dürer
Augsburg — Holbein
Regensburg (dunav. šk.) — Altdorfer
Švapska — Grünenwald
Gornja Rajna (Witsburg) —
Saska — Cranach

Jakopa de Barbari (1520) iz Ven- dolari u Njemnosi Bellinia i Giorgionea.

S K U L P T U R A 16. V. U N I Z O Z E M S K O J

A.Mischel, Histoire de l'art, V-1

Isključiti ćemo iz našeg razmatranja kasnogotičku skulpturu Nizozemske 15. vijeka ne samo zato, što je nizozemska skulptura uopće daleko manjeg značenja, nego li slikarstvo tog vremena; nego u prvom redu zato, što je ona u tom razdoblju doista u cjelini k a s n o g o t i č k a i prema tome ispada iz okvira našeg interesiranja. Dok se u slikarstvu 15. v. u Nizozemskoj rješavaju odlučna i sudbonosna pitanja, kiparstvo slijedi gotičku tradiciju sa oltarnim rektablima i crkvenom dekorativnom i figuralnom plastikom uopće, bez većih problema i inovacija. Monumentalnu plastiku društvena narudžba ovih sjevernih građanskih sredina nije više tražila.

Zemlja, iz koje je u 14. v. proizašlo nekoliko genijalnih kipara, kao Sluter i Beauneveu, koncentrira u 15. v. najveći dio svojih snaga na slikarstvo. Veliki burgundski centar, međutim, bio se u 14. v. formirao nesumnjivo pod utjecajem francuske monumentalne plastike, on je u to vrijeme nezadrživom snagom privlačio nove snage sa

A. Mischel 190

sjevera. Tako isto je Francuska u 15.v. apsorbirala mnoštvo nizozemskih skulptora

A ipak je u 15. v. postojala snažna aktivnost nizozemskih ateliera, ali pretežno u jugozapadnom području, koje graniči sa Francuskom, Tako u Tournai (Hainaut) i u Brabantu, u Bruxellesu, u Malines-u. Tek u Tournaiu se u izvjesnoj mjeri upotrebljuje kamen, dok je najčešći materijal drvo. U Dinantu, Tournaiu, Malinesu lijeva

A, Mischel 191

se uvelike bronca, a svi ti atelieri izvoze svoja djela po sjevernim zemljama, osobito je sjev. Francuska bila preplavljena tim "flamanskim" proizvodima

197

Kako na samom kraju 15. v. izgleda ta flamanska drvena skulptura možemo najbolje vidjeti na rektablu S v . J u r j a od J a n a B o r m a n a iz 1493, koji se nalazi u muzeju u Bruxellesu. A kako je u 15. v. izgledala skulptura na sjeveru, u holandeškim pokrajinama, jedva da možemo nasluti iz bijednih ostataka, koji su ostali nakon ikonoklastičnih pokreta i građ. ratova. Svakako je činjenica da su i sjeverno od Meuse (u Haarlemu, Leydenu, Utrechtu) radili mnogobrojni atelieri, koji su proizvodili u duhu i načinu gotike sve dok u 16. v. i njih nisu zahvatili talijanski utjecaji.

Gotika u N.N.
Romanizam od 1530

Sa tim momentom počima onaj stil, kojeg možemo (samo obzirom na talij. forme, a nikako po analognom hist. umjetničkom značenju) nazvati renesansom. On odgovara onom momentu u razvoju niz. slikarstva, u kome počima romanističko strujanje dakle pojavi Massysa, Mabusa, Orleya, ali kronološki pada ipak nešto kasnije: oko 1530., u doba Karla V. Za razliku od Francuske i Španjolske, nema importa umjetnika iz Italije, romanizam u skulpturi kao i u slikarstvu nose skoro isključivo domaći umjetnici, ali niti po broju, niti po kvaliteti to kretanje ne može se uporediti sa slikarstvom velikog romanističkog 16. vijeka.

Michel 203

Invazija, kao svugdje, i u Nizozemskoj počima sa d e k o r a c i j o m . Unutar gotičkih flamboyant rektabla pojavljuju se između 1520-30 neki renesansni elementi, pilastri na pr, kako to možemo vidjeti na rektablu Ž i v o t a D j e v i c e u Givry. Ali tek

J o h a n M o n e ,

Prop. X
G.Gluck
str. 450

dvorski slikar Karla V. uvodi veliku formu renes. oltara sa teškim talij, oblicima, koji su usljed sjevernjačke nespretne, ali svakako originalne transkripcije postali još teži. Oltar kombiniran sa tabernaklom iz S v . M a r t i n a u H a l (1533) je klasičan primjer tog stila.

Prop. 451

U Antwerpenu uvodi renesansu P i e r r e C o e c k (1502-50), koji se povratio iz Italije.

Treba više od njega istaći C o r n e l i s F l o r i s a (de Trient), koji je tip oltara još više približio klasičnom talijanskom tipu, kako vidimo na G r o b n i c i A l b r e c h t a I. P r u s k o g U Königsbergu. Ali nema, naravno, ni govora o renesansnoj čistoći talijanskog stila, nastaju zapravo hibridna djela neosporne oroginalnosti i fantazije

Prop. 452

kao što je Cornelisova O g r a d a k o r a u k a t e d r a l i u T o u r n a i u , puna kipova i polihromnih mramora . To je jedan od najljepših primjera renesansne arhitekture u sjevernjačkim gotičkim crkvama.

Jacques Dubroeuq

iz Monsa je svakako najveći kipar romanističke škole, autor velikog opusa, koji je nažalost sačuvan samo u fragmentima. Najveće njegovo djelo
Prop. 453 je svakako O g r a d a k o r a u S t . V a u d r u u Monsu (1535-41) sa mnoštvom visokih reljefa, koji više nemaju ništa zajedničkog
Michel 205 sa sjevernom gotikom i pokazuju nam umjetnika odgojenog u Italiji. Neke od kreposti sa ograde, kao na pr. V j e r a , odaju graciju kakvog Sansovina ili Jean Goujona. Iz Dubroeuqova ateliera čini se da je potekao G i o v a n n i d i B o l o g n a , koji je prema tome posredni plod talijanskog manirizma, kojeg je sjever povratio Italiji.

Prop. 454 Od profane skulpture najviše se u tim sjevernjačkim interieurima razvila skulptura k a m i n a . Jedno od najvećih primjera te vrste je onaj u p a l . F r a n c , sada pal. Pravde, u Brüggeu, koji je izrađen od mnoštva skulptora po nacrtu slikara L a n c e l o t B l o n d e l a između 1529-32. Cjelina odaje neosporni maniristički duh bliz baroknom osjećanju. Figuralna skulptura pripada G u y o t d e B e a u g r a n t u .

Slijedeća generacija nizoz. kipara ne samo što radi za eksport, nego i sama ponajviše seli u Njemačku, na njemačke kneževske dvorove. Stilski stoji još više pod talijanskim uplivom i to osobito pod uplivom stila Giovanni di Bologna. Tako
Prop. 457 459 H u b e r t G e r h a r d ide u Bavarsku. Bilo koja figura sa njegovih fontana u Münchenu ili Augsburgu, dati će nam sliku njegove dekorativne manirističke umjetnosti. A n d r i e n d e V r i e s odlazi u Prag na dvor Rudolfa II. U
455 Beču se nalazi P o r t r e t R u d o l f a u b r o n c i , rađen u hladnom naturalizmu.

— o O o —

A R H I T E K T U R A R E N E S A N S E

U N I Z O Z E M S K O J

Osnovna razvojna zakonitost je laicizacija. Skoro potpuno manjka svaka religiozna građevna aktivnost, a u koliko i postoji, ona se po pravilu odvija u stilu gotike.

Renesansa zahvaća dvorce i gradske palače u 16. vijeku. Isprva to su samo dekorativni elementi renesanse, koji se miješaju i spajaju se gotičkom ornamentikom i tek oko 1540 opaža se neka puristička reakcija protiv pretjeranog dekoriranja, kad se sve više flamanaca vraća iz Italije. P i e t e r K o e c k v a n A e l s t je jedan od onih koji najviše doprinose širenju ideja Serlia, Vignole i Poldadija ali ni to nije moglo suzbiti poplavu i široku upotrebu bogatog i često neukusnog dekora, koji se po pravilu lijepio na sve zgrade i arhitektonske elemente bez obzira na njihovu funkciju. Albumi H a n s V r e d e m a n d e V r i e s a najviše su doprinijeli širenju tog dekora: Album Kartuša (1555), Groteska 1563, Karijatida, kolona, a najviše traktat A r c h i t e c t u r a od Bastiment pris de Vitruve. 1577, koji je najviše doprinio ujednačenju renesansnog stila na sjeveru. Primjer: k a n c e l a r i j a u B r ü g g e .

Prop. 520

Flamanska arhitektura renesanse

počima zapravo sa P a l a č o m M a r g a r i t e A u s t r i j s k e u Mechelnu (Malines)iz 1517, primjerom ove prelazne arhitekture. Tijelo i koncepcija su gotički, dok su elementi u stilu franc. renesanse (potječu od Guyot de Beauregarda).

Prop. 518

Prop. XLIV

Ali najveće i najčišće djelo flamanske renesanse je Vijećnica u Antwerpenu iz 1554, od C o r n e l i s F l o r i s a (de Vriendta) sa dva reda pilastra i otvorenom loggiom. Antwerpen je neobično mnogo utjecao svojom arhitekturom na cio katolički sjever.

H O L A N D E Š K A A R H I T E K T U R A

više je prilagođena trgovačkom građanstvu, koje je svojoj zemlji u 16. v. izvojevala slobodu. Teška i

Prop. 519
Michel
123

snažna, ona je označena miješanjem materijala: opeke i kamena, jednoličnošću silhuete i neumjerenom dekoracijom. Ona i počima kasnije, oko polovine stoljeća. V i j e ć n i c a u H a a g u (1564) je jedna od prvih zgrada, dok V i j e ć n i c a u L e i d e n u (1597) od L i e v e n d e K e y a je iz čistog kamena. Tri "pignona", zvonik i ostali neki elementi još su zapravo gotičke forme.

Ali najslavniji arhitekt Holandije je H e n d r i k d e K e y z e r (1567-1621), osnivač amsterdamske škole, odgojen u duhu franc. renesanse. On stvara tip reformirane crkve (Norderkerk) centralnog tipa.

Holandeška je arhitektura djelovala po cijelom protestantskom sjeveru od Sjev. Njemačke do Skandinavije.

S K U L P T U R A R E N E S A N S E U N J E M A Č K O J

U Njemačkoj skulpturi 16. v. opažamo iste zakonitosti kao i u slikarstvu: organsku vezu sa gotikom 15. v., borbu sa klasičnim formama, koje nadiru iz Italije i djeluju smrtonosno na originalnost i urođeni realizam kasnogotičke umjetnosti. Taj se realizam autohtono razvija iz gotike, praćen neizbježnim popratnim pojavama manirizma, koji se i u slikarstvu na poč. 16. v. javlja kao simptom prezrelog stila. Dok traje autohtoni razvoj oblika kasne gotike snaga te njemačke skulpture (Veit Stoss, Riemenschneider), je ogromna. Ona je velika i onda kada, kao na pr. kod B a c k o f f e n a, izravno prelazi iz kasne gotike u rani barok. Sa pobjedom klasičnih renesansnih forma ta umjetnost izumire, ali to nije uzrok njene smrti ona dolazi sa katastrofalnim stanjem Njemačke tog doba. Nova društvena dvorska narudžba nije uspjela da ostvari određenu fizionomiju stila. To će učiniti tek religiozno kiparstvo baroka.

Ne treba, naravno, stvar postaviti tako mehanički, kao da bi klasični oblici dolazili isključivo iz vana. Postoji i unutar gotike tendenca ka smirenju i sintezi oblika, kakva dolazi do izražaja kod Vischera, a možda prije toga i kod Veit Stossa. Ali u c j e l i n i razvoja njemačke umjetnosti ne mogu se zapaziti težnje ka nečemu, što bi se moglo nazvati renesansom. U skladu sa općim idejnim strujanjem reformatorskog stoljeća kasna gotika tendira izravno baroku. U Njemačkoj nema doista one ve-

like renesanse međuigre dvaju racionalističkih stoljeća. Renesansne umjetnosti u pravom smislu riječi zato u Njemačkoj niti nema.

Mi ćemo taj prelaz od kasne gotike u sami barok razmotriti u svoj širini teritorija i lokalnih škola od kojih je najvažnija n ü r n b e r š k a od Veit Stossa preko Kraffta do P.Vischera i njegovih sinova. U W ü r z b u r g u imamo gotičku još umjetnost T.Riemenschneidera, u B a v a r s k o j Hansa Leinbergera. N a g o r n j o j R a j n i Nikola von Hegenau, i majstor H.L., na S r e d n j o j R a j n i susrećemo u Mainzu genijalnu pojavu Hansa Bachoffena. Na sjeveru, u Lübecku, javljaju se Bernt Nothe i Benedikt Dreyer kao majstori preloma gotike i baroka. Osim u Nürnbergu, javljaju se r e n e s a n s n e t e n d e n c e n e š t o i z r a z i t i j e u A u g s b u r g u sa Erhartom te Adolfom i Hansom Daucherom, sa kojima se vrši prelaz sa religiozne sadržajnosti na profanu.

Od tih linija mi ćemo zaokružiti samo najglavnije, u prvom redu onu koja se razrasla u Dürerovu gradu, u

NÜRNBERGU

Ostavivši Veit Stossa u gotici, mi ćemo njegovu skulpturu uzeti samo kao polaznu tačku razvoja. W.Pinder je u "Handbuchu" učinio pokušaj oprezne i vrlo labilne raspodjele materijala na k a s n o g o t i č k i (kraj 15.v. ali i dalje), r a n o k l a s i č n i oko 1500, r a n o b a r o k n i (drugi dec. 16. v.), r a n o m a n i r i s t i č k i (3 dec.), i t.d. Veit Stoss u Nürnbergu i T. Riemenschneider u Würzburgu spadaju u t.zv. kasnu gotiku, koja zahvaća i 16.v.

Veit Stoss (oko 1445-1553) radi svoje najve-

Prop. 392 393 će životno djelo, K r a k o v s k i o l t a r u duhu u m j e t n o s t i o s a m d e s e t i h g o d i n a (1489). Tipično gotička stilizacija nabora i kosa, ali dovoljno je vidjeti prirodnost kretnja koje doista dolaze "iznutra", da se utvrdi njegovo neosporno tendiranje u realnosti.U pojedinostima lica naročito se vidi realizam ovog genijalnog kipara. Ipak Stoss je do kraja života ostao gotičar, ali i živ dokaz autohtonog sazrijevanja realizma unutar gotike. Dovoljno je za ilustraciju

Prop. 391 toga pogledati grandiozni oltar P o r o đ e n j a (1523) iz Liebfrauenkirche u Bambergu. Kompozicija gotičke grimase i naturalizma - jedna tipično renesansna situacija u kojoj su nestali skoro svi kasno-

gotički atributi. To su posljednji vrhunci velike gotičke skulpture.

Iz gotike prelazi u t.zv. njemačku " r a n u k l a s i k u " slijedeći nürnberški skulptor

Adam Kraft (1455-1509)

Pinder W.III Handbuch 404

koji je radio isključivo u kamenu. I u njegovim djelima možemo promatrati probijanje prema smirenom "klasičnom" osjećanju.

Woermann IV 73

Prva etapa njegova razvoja označena je sa Grobnicom S c h r e y e r o v o m u S.Sebaldu (Nürnberg) (1480-92), sa r e l j e f i m a M u k e K r i s t o v e , koji su posmatrani više slikovito, nego li plastično, sa snažnom osjećajnošću koja je još gotička.

Prop. 395

Druga etapa označena je sa velikim T a b e r n a k u l o m u S.Lorenzu (1493-6), kojeg je Kraft podigao kao komplikovanu gotičku piramidu, položenu na kamene likove samog majstora i njegovih pomoćnika.

Prop. 396

Pinder 407

U grobnim i spomen pločama koje sada slijede možemo opaziti smirivanje i rasčišćavanje oblika. U tom je smislu značajan r e l j e f nad vratima stare g r a d s k e v a g e , pregledan i sažet u kompoziciji, sa iznutra motiviranim kretnjama likova. Ali tek u P o s t a j a m a m u k e K r i s t o v e , koje su vodile do groblja Sv. Ivana (sada u Germ.muzeju) vidi se do kojeg je stupnja realističke skulpture stigao Adam Kraft na kraju svog života (1505-8). Plastične mase tu su doista nosioci živih oblika određenog volumena i određene funkcije. Čovječji lik postaje doista "organska činjenica" (Pinder) i funkcionalna cjelina koja se kreće. Nema više dominacije gotičke linije kao u Stossovim drvenim rezbarijama. Kraft govori (kao Donatello u Italiji jedno stoljeće ranije) čistim jezikom plastike. Reljef je visok i na klasičan način postavljen u 2 ili 3 sloja, tako da se gornji sloj približava obloj plastici. Dramatski sadržaj dat je snažno, ali bez gotičkih pretjeranosti, uzdignut do plemenitog patosa.

Prop. 397

Treći u tom nizu nürnberške skulptorske linije je

Peter Vischer St. (1455-1529)

veliki lijevač bronce, koji je radio samo u tom ma-

Viši prelaz od got. na renesan.

terijalu. Odrastao je u glasovitoj nürnberškoj radioni, koju je osnovao njegov otac Hermann Vischer. Na početku stoljeća u njegovoj se radioni vrši prelaz od gotike na renesansu, paralelno, dakle, sa razvojem Adama Kraffta. Majstor od 1487, on već od tog vremena pokazuje samostalni razvitak, a

Pinder 408

Čovjek koji lomi granu iz 1490. već je daleko iznad Kraffta po realizmu

Woerman IV, 75

kretnje i ekspresije. Ali već 1495. Grob nadb. Ernsta Saskog u kat. u Magdeburgu pokazuje Vischera na vrhuncu snage. Djelo je još sasvim u duhu i dekoru gotike, ali likovi apostola unaokolo modelirani su u monumentalnim formama klasične jednostavnosti, tako da cio kompleks pretstavlja jedan od najsnažnijih spomenika ovog prelaznog razdoblja. Nakon toga velik niz grobnih ploča iza 1500. živi novim duhom, tako ona vojv. Amalije Bavarske i vojv. Sidonije i vojv. Fridricha u kat. u Meissenu, a osobito Peter Salomona i Peter Kmitasa u Krakovu.

Wermann IV, tb.20
Prop. 400

Ali remek djelo Vischerove najveće zrelosti je Grob Sv. Sebalda u S. Sebaldu u Nürnbergu, kojeg je njegova ljevaonica izlila od 1508-19. Na osam gotičkih pilastara diže se baldahin gotičke konstrukcije, ali sa čestim renesansnim elementima. Podnožje sanduka ispunjeno je likovima, među kojima se ističe neposrednošću izraza lik samog majstora. Uz pilastre dižu se renesansni kandelabri, na kojima se nalaze glavni akcenti cijelog groba: to su prekrasni likovi 12 apostola. To su patrijarhalne figure, koje

Prop. 399

Prop. 402-405

nas potsjećaju na Donatella, jednostavne u koncepciji i plemenite u patosu, tako da se kod njih moglo pomišljati na utjecaje talijanske renesanse. Ali Pinder je suprotnog mišljenja. On smatra da se ti likovi oslanjaju na staru njemačku umjetnost 14.v. Vischer je poznat kao sakupljač 300 djela stare umjetnosti i on bi u ovim apstraktnim likovima bio, navodno, obnovio monumentalnost srednjevjekovne klasike. Ali bez obzira na to i na dodatke njegovih sinova, grob Sv. Sebalda ne može se smatrati stilski čistim djelom. U tom prelaznom vremenu kao da se na njemu isprepliću oznake stilova od romantike do renesanse; ali usprkos toga osjeća se na grobnici jedinstvena i snažna umjetnička volja, koja je podredila i heterogeno osjećanje njegovih sinova Petra Vischera ml. i Hermana, koji su 1507-8, odnosno 1515-16 bili u gornjoj Italiji i odatle donijeli izravno renesansne uplive, koji se na grobnici i te kako osjećaju.

Woermann tb.21

Posljednja velika djela Petrova jesu dvije velike figure, koje je car Maksimilijan naručio za svoju grandiozno zamišljenu Grobnicu u

Innsbrucku. Petar je odlio remek djela tadanjeg kiparstva u Njemačkoj: Kralja Artura i Teoderiha. Usprkos oklopa, koji sputava likove, Vischer je uspio da u njima udahne život i pravu težinu udova, kontrapost je riješen savršeno kao na likovima Dürerovim sa Paumgartnerovog oltara.

Grobnica, koja je trebala da ima 40 velikih likova, 32 poprsja i 100 statueta ostala je nedovršena sa 28 statua i 23 statuette. Car je isprva dao rukovodstvo u Insbrucku slikaru Gilg Sesselschreiberu, a od 1508 nürnberškom ljevaču Stephanu Goldu. Autore tog velikog ciklusa, koji pretstavlja neobično zanimljiv momenat prelaza, teško je ustanoviti, a obuhvaćaju doba od 1511-33, dakle do časa kad se cijela staronjemačka škola ugasila. Pomišlja se na

Pinder 410 Magta, koji je modelirao statuette, i na Meita Konrada za neke velike, a zna se da je i Veit Stoss radio na njima. Svakako je

411 lik Cimburge Massovske (1517) jedan od najljepših, sa gotikom u naborima, ali pun unutrašnjeg života, dok je iz iste godine

412 Eleonora Portugalska, prekrasan primjer nove umjetnosti koja izraštava iz kasne

tb. XIX. gotike (Meit?) od nepoznatog je majstora i Filip Dobri (1521), koji se najviše oslanja na Vischerove likove, i tako se niz produžava do 1533 g. kada u glavnom, završava ovaj ciklus velikih bronćanih statua, koje je dvorska narudžba izazvala i stvorila na samom kraju njemačke umjetnosti.

Uz ovu nürnberšku liniju, koja će sa trećom generacijom Vischera završiti u renesansnoj klasici, Pinder stavlja gornjorajnsku paralelu sa glavnom ličnosti imenom

Hans Seyffer,

Pinder 417 koji zapravo radi u Donjoj Švapskoj sa cijelim nizom velikih, ali nesigurno atribuiranih djela, kao Oltar u Kiliankirche u Heilbronnu (1498). Kasna gotika tu se očito oformljuje u smislu plastičnosti i funkcionalne tektonike. Sama

Pinder tb.XVI Bogorodica nesumnjivo polazi od poznatog kasnogotičkog tipa (Dangolscheimska madona, na pr.), ali umjesto ornamentalne linije, javlja se sada životna statuarnost, a u golim dijelovima osjeća se takva punoća života, da je Pinder uporeduje

Pinder 418 sa paralelnim obratom tog doba kod Michelangela. Dovoljno je pogledati ruke Madone da se osjeti visina ove klasike, koja se rada iz gotike pred našim očima.

Bez obzira na nesigurnost atribucije i ostala

sumnjiva Seyfferova djela (R a s p e ć e u S v . L e o n n a r đ u u Stuttgartu). Heilbronski oltar je jedno od najvećih djela nove umjetnosti oko 1510 g.

Prop. 438 U STRASSBURGU

ili tačnije u Isenheimu, susrećemo novu nepoznanicu, t.zv.

Majstora Isenheimskog oltara

(Nikolaus von Hagenau?), koji je za Grünewaldovo remek djelo izrezao srednji dio (vidi problematiku kod Pindera, str. 441, 442) u stilu nove umjetnosti oko 1500. To su veliki monumentalni likovi sa psihološkom diferencijacijom, najviši plod gornjorajsnske gotike.

Može se kao primjere rađanja novog stila, navesti još mnoštvo djela iz raznih područja: u
Prop.431 AUGSBURGU sa Fugger-kapelom (1509-18) sa djelima
Pinder 426 ponajviše A n t . D a u c h e r a , zatim u Bavarskoj sa J ö r g G a r t n e r o m i ostalima, pa i u LÜBECKU s a H e n n i n -
427 g o m v o n d e r H e i d e , koji je svom S v . J u r j u znao dati a u t e n t i č a n p o k r e t i tačne proporcije sačuvavši neposrednost gotičkog izraza.

Pinderovo nastojanje da njemačku skulpturu oko 1500 prikaže kao njemačku paralelu talijanskom klasicizmu, odn. renesansi uopće, može se naravno prihvatiti samo relativno: izvjesna humanizacija i racionalizacija umjetničkog oblikovanja nesumnjiva je u doba kad se gotika gasi u svojim oblicima i u svom sadržaju. Profana tematika i tjelesnost forma prodiru pobjedonosno u sferu umjetničke pažnje. R e f o r m a c i j a j e , u n i š t i v š i r e l i g i o z n u u m j e t n o s t , p o d u p r l a t u t e n d e n c u , ali umjetnost gubi svoju općenarodnu, visokoidejnu religioznu podlogu, postaje sve više u m j e t n o s t z a " p o z n a v a o c e " , za dvor i bogati gradski patricijat, što se ispoljilo osobito u umjetnosti "renesansnog smjera" i u tome se nesumnjivo ispoljava nesumnjiva zakonitost historijskog momenta.

Pinder 432 Ali idejna tradicija i duboka religioznost vremena dali su otpor tom kretanju i tako se rodilo ono, što Pinder naziva njemačkim r a n i m b a r o k o m odn. " d r u g i m k a s n o g o t i č k i m b a r o k o m ". Mi ćemo ga označiti Rao

Njemački protobarok

premda je i taj naziv sasvim uslovan i samo uslovno se može uporediti sa talijanskim protobarokom cinquecenta, a vidjet ćemo da je također praćen odn. prekrit maniristićkim strujanjem, samo u daleko manjoj mjeri, nego li u Italiji.

Ta protobarokna umjetnost označena je dubokom religioznom i opće ljudskom sadržajnošću, a polazi i koncentrira se oko dva velika imena B a c k o f f e n a i L e i n b e r g e r a ; u Lübecku B e r g i D r e y e r su adekvatne pojave. Od prvog gotičkog baroka osamdesetih godina 15. v. ova se umjetnost razlikuje kao, recimo, Dangolsheimska madona od Leinbergerove iz Landshuta: onamo a p s t r a k t n a g r a c i j a, ovdje r e a l n a ž i v o t n o s t, onamo p r o i z v o l j n i a r t i z a m, ovdje d u b o k a f u n k c i o n a l n o s t m a s a i l i n i j a, k o n k r e t n o t i j e l o u s v o j o j f i z i č k o j s t a t u a r n o s t i. U Mainzu susrećemo glavnog pretstavnika ovog strujanja

Pinder tb.XVI.

Pinder 435

Hansa Backoffena (+1519)

koji je svakako jedan od najvećih kipara na kraju staronjemačke škole. Porijeklo i školovanje su nepoznati, pomišlja se na Riemenschneidera u Würzburgu, na čiju grobnu ploču Rudolfa Scherenberga u kat. u Würzburgu se stvarno nadovezuje prvo poznato Backoffenovo djelo: P l o č a B e r t o l d a H e n n e b e r g a (+ 1504) u kat. u Mainzu, još uvijek gotičko djelo, ali sa daleko većom životnošću i statuarnošću. Preko P l o č e L i b e n s t e i n a (+ 1508) vodi put do tipično ranobaroknog i najvećeg Backoffenovog djela: G r o b n i c e U r i e l a v. (oko 1516), koju je Dehio nazvao "najoriginalnijim i umjetnički najsnažnijim njemačkim spomenikom ovog doba". Dovoljno je vidjeti vanredno modelirana i psihološki razrađena lica dvaju svetih biskupa. Sama arhitektura pretstavlja bizarnu kombinaciju gotike sa renesansnim elementima. Oko tih Backoffenovih radova grupiše se niz srodnih grobnih ploča epigona, odn. umjetnika, koji su došli pod utjecaj njegove ličnosti.

Prop. 420

440

Prop. 441

Prop. 442

Drugi veliki majstor ovog doba("generationgeschichtlich", rekao bi Pinder, pripada generaciji Michelangela) jest Bavarac

Hans Leinberger (1470-80 - oko 1530?)

Iz Landshuta, možda još snažniji zastupnik njemačkog protobaroka, eruptivne snage u svojoj strasvenoj fantaziji. Njegovo značenje prešlo je daleko bavarske granice do Srednje Rajne i Nürnberga.

Pinder 443

Njegovo glavno djelo je v e l i k i o l t a r u M o o s b u r g u (1512-13), na kome M a d o n a ima još gotičku kretnju tijela i draperije, ali u E v a n g e l i s t u I v a n u nesumnjiv je polet iznutra, ali i izvjesne kasnogotičke, odn. protobarokne oznake u naborima.

Prop. 425

U malој brončanoj s t a t u e t t i M a d o n e iz K.F.M. (necizelirana) možemo također opaziti vanrednu unutrašnju napetost, koja gotiku izravno veže sa barokom. Od mnoštva djela, koja se Leinbergeru pripisuju, treba, međutim, istaći dva remek djela: S j e d e ć e g S v . J a k o b a (München), 1520-23 g., kojeg Pinder po stilu i koncepciji zbite unutrašnje snage, stavlja uz bok Michelangelovom Mojsiji. Zatim doista snažan lik S j e d e ć e g K r i s t a , snažnog i do kraja modelirana tijela. Naturalistička koncepcija može da odbija naše današnje osjećaje, treba se, međutim, duhom prenijeti u idejne i emotivne okvire onog doba. Samo duboka veza sa pučkom religioznošću mogla je ovom majstoru dati takvu neposrednost izraza, koji je daleko od svake klasične forme i tražene ljepote renesansnog stila.

Pinder 444

Pinder 445

Prop. 427

Od ostalih zastupnika ovog smjera izabrati ćemo na sjeveru

Claus Berg-a

Pinder 454

iz Lübecka, koji umire polovinom tridesetih godina. Prvo veliko djelo je četverokatni O l t a r iz O d e n s e (1517-22), koji obuhvaća cio svijet kršćanske mitologije. Lica su realistički individualizirana, ali prema gore likovi dobijaju sve više maniorističke oznake. Primjer do kakve izražajne snage je Claus Berg mogao manirističkim sretstvima u naborima i arhitekturi masa poduprijeti snažnu ekspresivnost lica, možemo vidjeti na S v . I v a n u sa R a s p e ć a iz V i n d i n g a . Ekspresija je dostojna Grünewalda. Ta i mnoga druga djela sa Bergovih oltara dokazuju da je on morao studirati u Južnoj Njemačkoj, a neki pomišljaju, da se u osnovi njegovog duboko ličnog stila, može nazrijeti umjetnost Veit Stossa.

Pinder 455

I po ostalim krajevima Njemačke može se zapaziti ovo očito kretanje prema duboko ljudskoj eks-

Pinder 457

presivnosti, koju je Pinder nazvao "ranim barokom". Tako u D a n z i g u sa M a j s t o r o m P a u l o m . Njegov manjak osjeća se potpuno tek u Švapskoj, gdje Augsburg ulazi daleko više od ostalih gradova u struju renesansnog razvitka. (Pinder je pokušao da na mjesto protobaroka stavi t.zv. Parallel-faltenstil sa J ö r g K e n d e l o m iz Biberacha, sa Jörg Ledererom i dr.)

Protobarokni manirizam

zapravo i sam Pinder označuje samo kao nijansu istog stila, koja se u trećem deceniju razvija unutar njemačkih radionica. To je umjetnost štimunga i ekstaze, posljednji odzvuci kasnogotičke religiozne umjetnosti. Ona operira sa virtuoznim vanjskim efektima, ali nema ništa zajedničko sa elegantnim dvorskim manirizmom Cellinia ili Goujona. Nervozne i preciozne linije očito ne zatvaraju nikakvu, u pravom smislu plastičnu, statuarnost, možda bi se moglo u tom smislu uporediti ga sa antwerpenskim manirizmom, ali dok su antwerpenski maniristi u slikarstvu pošli od kasne gotike, ovi njemački skulptori izraštavaju zapravo iz protobaroka i nose u sebi sočnost baroknih linija, a često i autentičnost barokne unutrašnje ekspresije.

Pinder 463

Javljaju se (prema Pinderu) te maniristićke tendencije unutar Backoffenovog kruga, kao k o d M a j s t o r a a p o s t o l a k a t e d r a-

Prop. 425

l e u H a l l e , i u krugu Leinbergerovu.

Pinder 454

Prekrasan p r i m j e r j e G r u p a K r i s t a i S v . T o m e iz Nürnberskog muzeja od nepoznatog majstora. Ali najtipičniji maniristički majstor južne Njemačke je gornjorajnski M a j s t o r (A. L. koji je ne samo svoje bakroreze, nego i velike drvene oltare radio

Pinder 465

kao dekorativni splet linija, pod kojima sasvim nestaje plastična statuarnost likova. Prvo njegovo poznato djelo je O l t a r u B r e i s a c h u (1526) sa bizarnim Krunjenjem Marijinim, u kome je sve ljudsko izgubljeno i prekrito nepreglednim metežom arabeska. A slijedeći O l t a r u N i e d e r r o t w e i l - u još više pojačava maniristićku dekorativnost u plohi, na kojoj

Prop. tb. XXXVI

je plastičnost još više negirana. Položaj glava, sentiment izražen u naborima i kretnjama, sve se podudara sa delikatnim i lirskim manirizmom jednog Parmigianina. Ali u mnogim licima zadržava ovaj anonimni majstor autentičnu ekspresivnost baroka, kakvu u punoj mjeri nalazimo na prekrasnom S v . I v a n u K r s t . iz Nürnberškog muzeja, koji osim toga odiše pravom baroknom monumentalnošću.

Na sjeveru nalazimo, opet u Lübecku, snažnog skulptora tog vremena

Benedikta Dreyer (+ iza 1555)

Propil. 449

Mi on, kao ni Claus Berg, ne može se objasniti autohtonim razvitkom. Sigurno djelo je O l t a r S v . A n t o n i j a iz muzeja u Lübecku (1522), ali S v . M i h a j l o i z M a r i e n k i r c h e dati će nam najbolju sliku ovog meteža oblika i linija, kojima Dreyer ostvaruje sliku bitke. Sva sretstva i elementi podredeni su zamisli. A tako isto u ekspresivnom S v. I v a n u K r s t i t e l j u , koji se doista nalazi na granici psihološkog ekspresionizma.

Pinder 470

Renesansni smjer

Vidjeli smo kako je visoku umjetničku razinu mogao dostići protobarok u njemačkoj skulpturi prvih decenija 16. v. Pinder primjećuje da se tu zapravo radi o "obrani" vlastite autohtonosti. Treba to, naravno, shvatiti u smislu održanja stare religiozne sadržajnosti, koju ovi kasnogotički majstori još u punoj mjeri posjeduju i ostvaruju u svojim crkvenim skulpturama.

U renesansnom smjeru ovih decenija ne treba vidjeti jedinog"protivnika", koji je uništio domaću umjetnost,da je imala snage ona bi već bila prihvatila i asimilirala i sasvim tuđe oblike. Ono što je dokrajčilo staronjemačku školu nije ni "veliko umiranje" oko 1530., kad su umrli i zašutili skoro svi veliki domaći majstori, nego velika promjena u društvenoj i idejnoj situaciji: nestala je zajednica ("Gemeinde") koja je tražila i stvarala velika djela gotike, razbili su se gradski centri u buri 16. vijeka i ratova reformacije. A sama reformacija sa svojim ikono-klastičnim kretanjem isključila je likovnu umjetnost iz crkve, oduzela joj je, dakle, upravo onu idejnu i emotivnu podlogu,koja ju je hranila toliko stoljeća. A nije bilo nove idejnosti, koja bi mogla zamjeniti religiju. Umjetnost poznavaoca i ljubitelja nije mogla zamjeniti monumentalnu i kolektivnu umjetnost katedrala.Umjetnost "renesansnog smjera" je upravo takav pokušaj da se nadoknadi usahlo vrelo inspiracije. U prvo doba, dok se radilo još o velikim monumentima po crkvama, kod P. Vischera ml. na primjer, njoj je to relativno i uspijevalo.

Od nove umjetnosti oko 1500 može se pratiti

rast te klasične linije. Glavni centar je AUGSBURG, gdje već 1510-12 u k a p e l i F u g g e r a imamo veliki renesansni dekorativni i figuralni opus, izveden pretežno od

Propil. 431 433 Adolfa Dauchera (oko 1460-1523-4)

Propil. 432 Njegove su svakako d r v e n e b i s t e (Fuggera) na koru kapele. Karakter te "rane njemačke renesanse" možemo najbolje vidjeti na njegovu O l t a r u u A n n a b e r g u . Jedan hibridan, ali originalan način odaje nam nesumnjivo nastojanje i težnju prema novom, strogo stilskom, izrazu. Njegov sin

Hans Daucher (1485-1538)

Propil. 434 Klesar reljefa (često prema listovima Burgmaira, Dürera i dr.) sa antiknim ili savremenim prizorima, kao lijepi Sud Parisov u Bečkom muzeju, koji nam najbolje pokazuje slikovitost njegove skulpture. Osnovna zakonitost jest: r a z r i j e š e n j e f i g u r a l n o g s a d r ž a j a u O r n a m e n a t . Pored tog tipičnog "kleinmeistera" imamo, također u Franačkoj

Pinder 471 Loy Hering-a (oko 1485)

sa glavnim centrom djelovanja u Eichstattu. Ali njegove grobne ploče nalazimo i po ostalim gradovima.

Propil. 437 Primjer njegove klasične umjetnosti daje nam lijep i monumentalni l i k S v . W i l i b a l d a u Eichstättu iz 1514. Kasnije prelazi i on u sitnu i plošnu plastiku.

Ali najsnažniji i najtipičniji od svih "renesanzirajućih" majstora svakako je srednjorajnski kipar

Konrad Meit (1485)

Propil. 446 iz Wormsa, poznat i u inozemstvu po svojim djelima. Nastavlja vjerojatno na Backoffena, ali čista klasika njegovih statueta ukazuje na umjetnost ljubitelja, na profanu sadržajnost izvjesnog otmjenog humanizma, koji je nesumnjivo u vezi sa kneževskim dvorovima tog doba. Sam Meit bio je ne samo u vezi sa Dürerom, nego i sa Wittenberškim dvorom i nije teško uspostaviti analogiju između njegovih statuetta i Cranachovih aktova. U doba oko 1520. stavlja se Meitova grupa A d a m a i E v e iz Gotha, nastala svaka-

ko u vezi sa poznatim Dürerovim listom. Koliko smo sa tim oblimormama daleko od rezačke tehnike manirista i, premda je to još uvijek drvo, oblici se Pinder 474 čine kao u glini modelirani. K o n k a v n i h p o v r š i n a u o p ć e j e n e s t a l o, s v e j e u s e b i z a t v o r e n a f o r m a.

God. 1514. prelazi Konrad Meit u Nizozemsku u Mecheln na dvor Margarete Austrijske, kćeri Maksimilijanove i tu je, sasvim u okviru dvorske kulture 16. vijeka, nastao niz statuetta, kao münchenska J u d i t a i mnoštvo ostalih sitnih plaProp. 445 stika i bista. (London, München, Berlin). Možda L u k r e c i j a iz Bečkog muzeja pokazuje već Prop. tb. XXXVII. neko kretanje prema baroku.

Značajnije je da je od 1526-32 K. Meit radio na velikom M o n u m e n t u M a r g a r e t e i njenog trećeg muža F i l i b e r t a S a v o j s k o g u B r o u (između Lyona i Ženeve). Na tim grobovima radili su i drugi neki majPinder 475 stori, tako firentinac Onofrio Campistoglio, francuz Benoit de Serin i dr. ali stilskom kritikom mogu se izlučiti radovi Konrada Meita, a osobito l e ž e ć a s t a t u a M a r g a r e t e, u kojoj kao da se osjeća posljednji odzvuk njemačke kasne gotike. U tom smirenom licu kao da još lebdi dah života.

To je posljednje Meitovo djelo, koje nam se sačuvalo.

U NÜRNBERGU sasvim je razumljivo da je Vischerova radiona postala žarište renesansnog smjera. Tri Vischerova sina od 1514. rukovode radom na Sebaldovu grobu

Herman Vischer ml. (1486-1517)

već radi rane smrti nije mogao imati većeg udjela na tom zajedničkom remek-djelu Vischerove radione. Hermannu, koji je 1515. bio u Italiji pripada dio arhitektonske renesanse dekoracije (tabernakli na Propil. 41.0 vrhu). Najbolje njegovo ranije djelo, kojeg atribu- 408 cija nije sigurna, je G r o b n a p l o č a 409 Hermana i Elizabete Henneberg u Römhildu, sa čistocom, oblika, koja je mogla nastati samo u tradiciji Vischera. Nakon njegove smrti nastavio je rad na Sebaldovu grobu

Petar Vischer ml. (1487-1528)

Njemu pripada žanr-plastika na podnožju grobnice. I

Prop. 413 Pinder 481

on je tipičan "Kleinmeister", a najljepše što je u toj vrsti stvorio jesu dvije plakete sa mitom O r f e j a i E u r i d i k e , u Berlinu i Parizu (Dreyfuss). Ona iz Berlina je vanredno djelo njemačke renesanse.

Hans Vischer (1488-1550)

Prop. 412

je treći Petrov sin, na čelu ljevaone od 1529 do 1549. Teško je i njegov opus zaokružiti. Svakako je jedno od najboljih njegovih djela glasovita A p o l o n o v a f o n t a n a (1532) pred Nürnberškom Vijećnicom, neobično laka i čista u stilu. Lik Apolona pokazuje nam do koje je klasične čistoće došla ova nürnberška razvojna linija u svojoj trećoj generaciji. To je ista gracilnost, koju znamo u ovoj manerističkoj generaciji u Italiji i u Francuskoj kod Cellinia i Giov. da Bologna, kao i Goujona, onaj međunarodni formalistički stil koji i u skulpturi postavlja težište na manerističku liniju.

Peti sin Vischerov je

Pinder tb. XXI

Paul Vischer (+ 1531)

poznat zbog svoje M a d o n e iz Nürnberškog muzeja, koja kao da taj isti linearizam spaja sa starim gotičkim linearizmom. Imamo pred sobom zadnju njemačku Madonu kasne gotike usred ovog renesansnog stoljeća.

A R H I T E K T U R A R E N E S A N S E

U N J E M A Č K O J

U romantici i gotici arhitektura je bila vodeća umjetnost, koja je određivala oznake stila i podređivala sebi ostale likovne vrste. Osnovna karakteristika njem. arhitekture u renesansi je gubitak tog dominantnog položaja. A l i o n a g u b i i s t i l s k u s t r o g o s t m i n u l i h r a z d o b l j a : l a b i l n a i n e o d r e đ e n a u o s j e ć a n j u s t i l a o n a o s c i l i r a i z m e đ u r a z l i č i t i h u p l i v a i p o s t a j e h e t e r o g e n a , k a o m a l o k o j a v e l i k a a r h i t e k t u r a E v r o p e . Ali ona zato ipak ostaje velika arhitektura, puna fantazije i originalnosti u stvaranju oscilirajući između gotike i renesansnih forma.

Gotika se rastvara vrlo kasno i vrlo polako, ona i pod plaštem renesansnog ornamenta ostaje zadugo prisutna u unutrašnjoj tektonici. Ono što je osnovno u klasičnoj arhitekturi talijanske renesanse, - j e d i n s t v o c j e l i n e , apsolutna r a v n o t e ž a d e t a l j a i z m e đ u n j i h s a m i h i p r e m a c j e l i n i , koju je teoretski formulirao Alberti - to sve manjka ovim slikovitim njemačkim fasadama, komponiranim bez neke utvrđene logike. Ali bilo bi pogrešno prihvatiti Reauovu tvrdnju (A. Michel, V-I, str. 153) da u toj arhitekturi manjka svaka logika. Treba rade utvrditi slobodnu i maštovitu metodu arhitektonskog komponiranja, koje nam je u ovom kritičkom razdoblju ipak ostavilo djela, koja nas danas mogu začuditi bogatstvom fantazije i originalnošću invencije.

Prop. 502

Sudaraju se pred našim očima dvije osnovne tendence: strogost kanona i stvaralačka sloboda. Njemački arhitekti bez sumnje nisu uspjeli naći jedinstvo tih tendenca i ostvariti i n v e n t i v n u s l o b o đ u k r o z s a m u t v r đ e n i j e z i k s t i l a . Oni su griješili protiv dvaju osnovnih pravila : prvo, oni ne vode računa o specifičnosti materijala i klešu na kamenu "drvene rezbarije" (Schnitzstyl), ili ga "tucaju" kao metal (Bollwer); drugo, oni gube smisao za vezu, koja treba da postoji između konstrukcije i dekoracije. Oni pretrpavaju konstrukciju sa heterogenim dekorativnim elementima, konstruiraju lađe (Laube) i timpane (Giebel) sa fialama, volutama, često u potpunoj nesrazmjernosti prema cjelini, tako da konstrukcitvna tema nestaje pod plaštem dekoracije.

Blaue Bücker: Grosse Bügerbauten 92 77
Prop. tb. XL
Prop. 507

Dekorativnu kasnogotičku tendencu pojačao je i dodir sa upravo najdekorativnijom i najmanje konstruktivnom arhitekturom Italije: s a l o m b a r đ s k o m i v e n e c i j a n s k o m . A ti su uplivi često stizali posrednim putem: preko nürnberških i augsburških grafičara, koji se nisu brinuli za realnost i konstruktivnost njihovih skica, a da bi nevolja bila veća manjkalo je i značajnih teoretičara, koji bi nacionalni i teoretski proučili klasike Rima ili Renesanse. Knjiga Wendela Dietterleina iz 1598. (Architectura) je opet samo zbirka modela i to najčešće sumnjivog ukusa.

A što je to u stvari nego prelaz na barok. Bez specifičnih stilskih oznaka baroka, ali sa osnovnom zakonitosti, koja je svojstvena i njemu kao i kasnoj gotici: prekrivanje konstrukcije dekorom, n j e n i m r a z r i j e š a v a n j e m u o r n a m e n a t . Kasna gotika, pod plaštem dekoracije, prelazi stvarno izravno u barok-proces ko-

Prop. tb. XLIII

jeg smo mogli ustanoviti i u skulpturi.

Kakva je "društvena narudžba" renesansne arhitekture u Njemačkoj? Nestaje u to doba crkvene narudžbe, i to se ne može objašnjavati samo time što je građanstvo već u ranijim vijekovima posagradilo toliko crkava da ih više nije trebalo. I u srednjem je vijeku bilo crkava vrlo mnogo, pa su ih gotička stoljeća i te kako gradila sve ljepše i sve brojnije. Religiozna idejnost, u koliko je doista postojala, radala je uvijek iznova nove potrebe i nove oblike. U 16. v. treba uzroke zastajanja u crkvenoj arhitekturi vidjeti:1) u ohlađenju religioznog patosa, 2) u njegovu skretanju kroz protestantizam u poseban odnos prema vanjskim oblicima kulta. Protestantizam, doista, nije stvorio veliku umjetnost arhitekture.

Osnovno kretanje arhitekture ide, dakle, u pravcu profanog. Međutim, manjkao je u Njemačkoj onaj centar vrhovnog feudalca, koji bi koncentrirao napore i okupio najbolje snage, m a n j k a l a j e r e z i d e n c a c a r a , k o j a b i p o s t a l a u z o r o m o s t a l i m f e u d a l c i m a . A uslijed trideset-godišnjeg rata ovi su tek u kasnom 17. v. zapravo prišli gradnji svojih dvorova. T.zv. njemački renesansni dvorci, u stvari su gotički po konstrukciji, ali prekriti renesansnim formama. Njihov karakter uslijed teških prilika i beskrajnih ratova je još uvijek o b r a m b e n i, sa zidovima i kulama. Čak i najveće građnje (Torgau, Drezden) su u stvari konglomerati, nastali pregrađnjama. U m j e t n o s t t l o r i s a , d a k l e a r h i t e k t u r a p r o s t o r a i p l a n i r a n j e u p r a v o m s m i s l u r i j e č i o s t a l i s u n e p o z n a t i u N j e m a č k o j d o v r l o k a s n o g d o b a .

Prop. 494

Die grosse Bürger-bauten 26

Die grosse Bürger-Bauten 69

Društvenu narudžbu stvara, dakle, još uvijek građanstvo i to: 1) p r i v a t n e k u ć e bogatih njem. trgovaca, bez karaktera palače i 2) v i j e ć n i c e i ostale javne komunalne zgrade. U tom smjeru zadaci gotičkih stoljeća produžuju se i dalje i rješavaju pomoću drugačijeg dekora, ali na kosturima i konstrukcijama, koje se bitno nisu promijenile.

Specifičan materijal, p j e š č a n i k , uvjetovao je grubu dekoraciju i oštre kontraste, bez fine umjetnosti klesanja. Utjecaji renesanse nisu, osim toga, nikad bili izravni, oni su dolazili iz Nizozemske, Francuske, iz Poljske, kao i sa juga. H e t e r o g e n o s t s t i l a ostala je zato osnovna oznaka sve do pojave baroka, tako da je arhitektura tog doba vjerna slika političkih prilika

Njemačke.

JUŽNA NJEMAČKA

Građanska arhitektura

Haupt, Baukunst der Renaisanse in Franreich u. Deutschland sl. 264

koncentrira se u gradskim ambijentima najrenesansnijih gradova Njemačke. Tako u AUGSBURGU srećemo renesansu prvi put u kapeli Fuggera u crkvi Sv. Ane (1519) koju je, čini se, gradio Hyeronimus iz Augsburga, graditelj Fondaca u Veneciji. Mnogi elementi odaju doista venecijansku renesansu. Ta je kapela sa djelima P. Flettnera, Adolfa Dauchera i P. Vischera postala značajan renesansni kompleks Južne Njemačke. Sama palača Fuggera je mnogo kasnijeg datuma.

Glavni augsburški arhitekt je kasnije

Elias Holl

upoznat već sa teorijama Vignole i Serlia, putuje 1600. u Italiju i studira Palladia.

Prop. tb. XLI

Na povratku izgradio je u Augsburgu Arsenal (1602-7) i svoje glavno djelo Vijećnicu (1615-20), na kojoj se teškom mukom oslobodio Palladijeve Bazilike. Uža fasada je hladna i ponešto suha. U unutrašnjosti

Michel sl. 103

Goldener Saal je najluksuznija dvorana njemačke renesanse uopće (Dekor od M.Kragera). Koliko E.Holl u svojim nekim djelima ulazi u barok možemo vidjeti iz njegovog Zeughaus u Augsburgu, koja kao da preuzima elemente baroknih crkvenih fasada.

U NÜRNBERGU

Prop. 503

Jakob Wolf dovršava 1622. Vijećnicu, koju je već 1520. H. Beham bio pregradio u hladnom stilu, koji je bio srodan Hollovom palladizmu. Na tim se akademskim djelima Holla i Wolfea može opaziti kako južni kanoni djeluju u prvi mah negativno na sjevernjačku maštu.

Prop. 492

Ali upravo u Nürnbergu cio niz patricijskih kuća daje prilike ovim italijanizirajućim arhitek-

tima da poveže kasnogotičku konstrukciju sa renesansnim elementima. Sjevernjačka maštovitost imala je
Prop. 514 na tim fasadama prilike da se u punoj mjeri razvije. Koliko je još gotička u duhu T o p l e r h a u s
Prop. XLIII sa kraja 16. v. Ali najsjajnija patricijska kuća Nürnberga je Pallerhaus (1605) od

Jakoba Wolfa St.

Mnogo značajnije od samog pročelja je dvorište te kuće, sa kojim pokušava ovaj arhitekt da taj tipično talijanski motiv uvede u sjeverne gradove. Otvoreni trijemovi okružuju sa triju strana duguljasti "cortile" i stvaraju neobično laku i prozračnu cjelinu usprkos vrlo bogate dekoracije.

Michel 105 Na sjeveru Bavarske, u R o t e n b u r g u, možemo na V i j e ć n i c i zabilježiti lijep primjer ove mesalianse gotike i renesanse. Teške arkade na uzdužnom pročelju dodao je kasnije 1572 Jakob Wolff st. A zatim na još nekoliko mjesta nalazimo
Prop. 500 prekrasne primjere te neobične simbioze. Tako V i j e ć n i c a u S c h w e i n f u r t u (Franačka), koju je 1570 započeo N i c k e l H o f m a n,
Prop. 497 ali još ljepši u svojoj neravnomjernosti je D v o r u B a m b e r g u (Franačka), kojeg je prije 1577 sagradio neki nepoznati arhitekt. Teški oblici prezrele renesanse lijepo se vežu na silhuetu kasnogotičke zgrade, makar pojedini ornamentalni motivi i ne bi bili sami po sebi lijepi.

Dvorska arhitektura

Ipak je glavni nosioc renesanse u Njemačkoj. Uzrok tome treba tražiti u činjenici što je stvarno herojsko doba njem. građanstva bilo doba gotike. Samo u Italiji mogla je, radi svog ranog datuma, renesansa da u prvom razdoblju dobije doista građanski karakter. Ona ga je djelomično imala i u Njemačkoj, ali tu se već nalazimo u 16. vijeku i t e ž i š t e o d m a h p r e l a z i n a k n e ž e v s k e d v o r c e, k a o š t o s e t o v e ć r a n i j e d o g o d i l o i u I t a l i j i.
Haupt 272 U rezidencijama katoličkih vladara upliv talij. renesanse bio je najsnažniji (Prag i München), dok se u Stuttgartu i Heidelbergu miješa sa nizozemskim elemtima.

P R A G

je u to doba prijestolnica Ferdinanda I i Rudolfa II.

Michel 106

U tom gradu nastala je jedna od najčišćih renesansnih zgrada na Sjeveru: to je B e l v e đ e r e, kojeg je 1536. za Ferdinanda I. gradio P a o l o d e l l a S t e l l a, jedan učenik Sansovina. A
Haupt 280 trebalo je da prođe skoro čitavo stoljeće (1629) da nastane u Pragu drugi značajniji renesansni spomenik: G a l e r i j a W a l l e n s t e i n o v e p a l a č e sa dvostrukim kolumnama u stilu visoke renesanse Milana i Genove. Gradio je tu Galeriju G i o v a n i M a r i n i iz Milana.

M Ü N C H E N

Michel 109 je stvarni centar njemačkog katolicizma i u drugoj polovini 16. v. glavno rasadište talijanskih upliva.

Jedan od prvih spomenika renesanse je M ü n z h o f , kojeg je za Alberta V, digao W i l h e l m E c k l (od 1563-67). Dvorište ima 3 reda spljoštenih arkada sa teškim i kratkim jonskim stupovima, nejednake visine.

Haupt 288 Wilhelm V. dao je izgraditi za svoje jezuite veliku crkvu S v . M i h a j l a (1583-97) od W e n d e l D i e t r i c h a i F r . S u s t r i s a (Vasarijevog saradnika), prema uzoru
289 Il Gesu u Rimu, ali bez kupole nad križištem. Trokatno pročelje sa visokim frontonom odaje nam duboku zabunu arhitekata pred problemom funkcionalnog rješenja. Susrećemo se, dakle, i u unutrašnjosti kao i na pro-
Haupt 284 čelju odmah sa zadnjom fazom renesanse, zapravo sa ranim barokom.

Od 1597-1619 proteže se gradnja r e z i d e n c e k n e z a M a x i m i l i j a n a pod rukovodstvom P i e t e r W i t t e , italijaniziranog flamanca (Pietro Candido). Zgrade od opeka sagrađene su oko 7 dvorišta i to je prva doista planirana rezi-
Haupt 285 denca u Njemačkoj. Gole i teške fasade, nekad oslikane, imaju kao glavni ukras teške visokorenesansne, možemo čak reći barokne portale iz crvenog mramora.

Haupt 283 I u L a n d s h u t u su talijanski graditelji najprije pregradili stan burg Frausnitz, a zatim usred grada je vojvoda Ludwig dao sagraditi nov dvor kao talijanski "palazzo" (1536-43) od Antonellia i Si-
282 gismunda Welche (uč. Giulia Romana u Mantovi).

Više na zapadu, u Würtembergu, talijanski su putujući arhitekti razvili izvjesnu djelatnost osobito u glavnom gradu

STUTTGARTU

Haupt tb. VIII 318 319

Ali i Das neue Lusthaus (g. Beer) i Der neue Bau (Heinrich Schickardt) uništeni su ili izgorili. Ostao je jedino S t a r i d v o r koji u svom sredovječnom plaštu skriva lijep renesansni cortile sploštenih lukova, kojeg je već 1553. rekonstruirao A b e r l i n T r e t s c h . U istoj pokrajini, u

Haupt 320 321

H e i b r o n n u , treba, pored polugotičke i polurenesansne V i j e ć n i c e istaći pokušaj da se na zvoniku K i l i a n s k i r c h e stara zadaća riješi novim formama. Na gotičkom trupu nedovršenog zvonika majstor H a n s S c h w e i n e r podigao je renesansnu iliquasi-renesansnu piramidu kod koje je jasno da majstor renesansu očito nije svojim očima vidio. Ostaje ipak taj zvonik kao zanimljiv napor da ostvari olakšanje mase prema gore i riješi tako jedan eminentno gotički problem.

Ali dvorac izbornih kneževa palatinskih u

HEIDELBERGU

Haupt. 395

nadmašio je sjajem i čistoćom renesansnih forma sve rezidence Njemačke. Glasoviti dvor Heidelberški postao je rasadište renesanse na zapadu Njemačke. To je zapravo konglomerat zgrada od 14-17 v., smještenih oko velikog dvorišta. Prva pok. 16. v. još je u znaku gotike, dok za Othona - Henrika (1556-59) je dovršeno

323

istočno krilo: O t t o - H e i n r i c h s b a u . Fasada, koja je jedina preostala nakon požara za palatinatskog rata, je doista slikovita u svojoj visokorenesansnoj dekoraciji. Na talijanskoj arhitektonskoj konstrukciji gomilaju se ornamenti nizozemskog porijekla, koji su djelo Alexandra Colinsa iz Malinesa i njegovog predšasnika Anthony-a. Sama arhitektonska zamisao čini se da pripada P e t e r F l ö t n e r u iz Nürnberga, koji je umro 1546. a to znači da je palača u stvari djelo Fridricha II.

Michel 112

F r i d r i c h s b a u (1581) izgradio je Fridrich IV kao još više otežalu varijantu istočnog krila, sa pilastrima koji još više naglašavaju vertikalnu tendencu. Dva "Giebela" sa baroknim volutama završavaju pročelje na neosporno slikovit način. Graditelj je J o h a n S c h o c h iz Strasburga, a kipar teških kartuša i maskerona S e b a s t i a n G o t z .

Haupt. 368

U A s c h a f f e n b u r g u na Majni Georg R i e d i g e r iz Strassburga izgradio je ljetnu rezidencu nadbiskupa od Mainza. Oko četverokutnog dvorišta diže se jednostavna zgrada sa četiri visoka slikovita tornja, koji joj daju osobit, fantastičan izgled.

Možemo na tom velikom zdanju najbolje ustanoviti kako je upravo pomanjkanje osjećanja za strogost stila katkad u stanju rezultirati snažnim umjetničkim djelima, koja nas se dojimlju snagom svog neposrednog arhitektonskog izraza. Jedno određeno doba progovara u toj arhitekturi, doba prelaza i utjecaja, koji se križaju, nezrelost njemačkog humanizma, vjerski ratovi, pa i samo građanstvo koje nije ostvarilo svoje političke ciljeve, vlast crkve i knezova.

Karta

Sjeverna Njemačka

Možemo njemački sjever odijeliti na tri utjecajne zone. 1) Sasku i Šleziju sa pretežnim utjecajima talij. renesanse, koja gradi većinom u kamenu. 2) Srednjonjemački kompleks Harza, sa nacionalnom tradicijom drvene gradnje (Fachwerksbau) i 3) zonu nizozemskog upliva u hanzeatskoj Njemačkoj, a djelomično i na Rajni sa arhitekturom opeke (Bachsteinbau).

Saska i Šlezija

stoje pod uplivom talij. renesanse koja prodire iz Ugarske, gdje Laurana i Benceletti da Majano rade već za M. Korvina (1458-1490), a osobito iz Poljske, g d j e d v o r u W a w e l u od Fr.Lori i Bart. Berecci pretstavlja glavno rasadište nove umjetnosti u ovom dijelu Evrope.

Haupt 281

U P o z n a n j u možemo na Gradskoj V i j e ć n i c i (1550-55) vidjeti, kako je daleko na sjever renesansa prodrla. Tu fantastičnu mezaliansu sjevera i juga gradio je polovinom stoljeća lombardanin G.B. d i Q u a d r o d i L u g a n o .

Prop. 495

Ali arhitekti Šlezije i Saske, morali su i izravno poznavati sjeveroitalsku renesansu. Očito je to u G ö r l i t z u kod W e n d e l a R o s s k o p f a , kome se pripisuju S t u b e u V i j e ć n i c i , u stvari neobično slikovit kompleks komponiran u svojim djelovima kao jedna plastična cjelina. A u tom istom gradu nalazimo već u drugoj četvrtini vijeka mnoštvo privatnih zgrada sa renesansnim elementima. Među njima se ističe kuća u

Prop. 485

N e i s s s t r a s s e , sa nesumnjivim francuskim načinom. Slikovit niz pilastara je osnovni dekorativni motiv, koji je iskrižan jako naglašenim horizontalama, na kojima su izvajani reljefi. Za ovo arhitektonsko područje karakteristično je uokvirivanje prozora sa motivom arhitrava, tako da je cijela površina pokrita izvjesnom dekoracijom. Ali usprkos toga pročelje odiše izvjesnom klasičnom strogošću, koja je neo-

bična za ove sjeverne krajeve.

Prop. 484

Manju čistoću pokazuje D v o r a c u B r i e g u , kojeg je pročelje još više pretrpano često vrlo nelogičnom i neukusnom ornamentikom. Dvorac je 1552. digao J a c o p o P a h r iz Milana sa cijelom svitom stranih majstora oko pol. 16.v. U sedmogodišnjem ratu uništeno je u većem dijelu veliko dvorište, ali osobito veliki portal pokazuje sjevernoitalski način. Čini se da je taj portal djelo G i o v . đa L u g a n e . Likovi Fridriha II i njegove žene, te ostalih pređa u gornjem spratu odaju nametnuti sjeverni ukus.

Haupt. 329

U Saskoj dvorovi u Drezđenu i u Torgau su glavni spomenici i rasadište. D r e z đ e n s k i d v o r građen u dva navrata: t. zv. Georgebau (1530-7) za Georga Bradatog digao je H a n s S c h i c k e n t a n z , ali od tog je dijela ostao samo bogati portal (Georgstor), koji pokazuje francusko školovanje svog arhitekta. Ali glavni dio dvora digao je K a s p a r V o g t poč. od 1548. sa stubišnim kulama u uglovima širokog dvorišta.

Prop. 457

Haupt. 330

Prop. 496

Prop. 494

Haupt 332 333

D v o r a c H a r t e n f e l s u Torgau je također konglomerat iz starijeg doba, pregrađen u renesansi kao jedan od najranijih dvoraca građenih po regularnom planu. Gradio ga je od 1532 K o n r a d K r e b s sa lijepim vanjskim stubištem (Treppenturm) po svoj prilici pod uplivom dvorca Blois u Francuskoj. Poznate su veze protestantskog kneza Saske sa franc. kraljem u vezi borba protiv Karla V. Sam dvorac bio je dekoriran freskama Luke Cranacha i uopće jedan od kulturnih centara ovog doba. Upravo na tlorisu ovog dvorca susrećemo u Njemačkoj prvi put francuski zatvoreni sklop sa naglašenim i središnjim osima, sa velikom dvoranom u južnom krilu.

Haupt. 331

Ali ne samo u Šleziji i Saskoj, nego i dalje na sjever prodiru talijanski uplivi značajna je upravo klasna diferencijacija tog prodiranja: dok se renesansa ograničava na kneževske dvorove, građanska arhitektura veže se za građansku arhitekturu Nizozemske. To najbolje pokazuje kako je talijanska arhitektura cinquecenta već potpuno aristokratizirana. Ali u tim sjevernim krajevima ona se obično veže sa nizozemskim utjecajima. T a k o u U n i v e r z i t e t u u H e l m s t e d t u od P a u l F r a n c k e . U M e c k l e n b u r g u knežev d v o r u W i s m a r u je jedna od najsjevernijih predstraža renesanse, sav od opeke i pečene zemlje. Premda ga je gradio holandanin G a b r i e l v a n

Haupt. 311

A k e n , sva je dekoracija osnovana na dekoraciji Sjeverne Italije (Certosa di Pavia) i pal. Roverella u Farrari.

Srednjonjemačko područje Harza

označeno je produženom nacionalnom tradicijom drvene gradnje, u kojoj se stvarno ispoljava najoriginalnije stvaralaštvo njemačke arhitekture tog doba.
Prop. 512 Ta je arhitektonska konstrukcija savršeno racionalna i funkcionalna sa odgovarajućom dekoracijom, često polihromnom. Visoki krovovi i izbočeni gornji spratovi daju joj vanrednu slikovisto, kakvom su se odlikovali nekada svi drveni gradovi Srednjeg Vijeka. Sačuvana je ta arhitektura ponajviše u Harzu, Hessu i oko Rajne. H i l d e s h e i m je skoro nedirnut, sa vanrednim primjerima kao W e d e k i n d i r c h e H a u s sa tri trokuta
Prop. 510 frontona. Ali možda najljepša je c e h o v s k a k u ć a m e s a r a iz 1529, na kojoj se javlja renesansa samo u nekim profilima. U B r a u n s c h w e i g u možemo na G e w a n d h a u s
Prop. 502 (1590) vidjeti kako ta drvena arhitektura može prenijeti svoje oblike na kamenu arhitekturu. Zatim nalazimo južnije u P a d e r b o r n u prekrasnu
Prop. 513 V i j e ć n i c u , koja na samom početku 17. v. (1612-16) još uvijek zadržava silhuetu drvogradnja. A u F r a n k f u r t u n a M a j n i oko 1600 S a l z h a u s , u već barokiziranoj drvenoj ornamentici.

Područje nizozemskog utjecaja

Obuhvaća Donju Rajnu, Emsu, Donju Weseru, Salu, Schleswig-Holstein, Prusku, Mecklenburg, a dijelom
Haupt. 247 Westfaliju i Hannover.

Možda najzaokruženija gradska cjelina nastala na hanzeatskom sjeveru pod uplivom nizozemske arhitekture je D a n z i g . Tipično nizozemski motiv je t o r a n j V i j e ć n i c e u Danzigu iz 1560, ali prekrasna bakarna kupola potječe oko 1630 od J a c o b a v a n d e n B l o c k a. U toj istoj Vijećnici radio je i sam nizozemski teoretičar H a n s V r e d e m a n d e
Haupt. 246 V r i e s e , na interieuru poznatog C r v e n o g s a l o n a, koji sa ostalim interieurima
Haupt. 233 ostaje jedan od najvažnijih dokumenata te predbarokne arhitekture unutrašnjosti. Ali još značajniji spomenik ovog nizozemskog smjera je A r s e n a l u D a n z i g u (1605) od A n t o n v a n O b b e r g e n a , koji je bio gradski arhitekt od 1594-1612. Između dva osmerokutna tornja okrunje-

na teškim ali lijepim piramidama, pruža se slikovito pročelje građeno opekom i pješčanikom sa dva snažna protobarokna portala i dva "Giebela" ukrašena slikovitim volutama. Sve zajedno sačinjava jedinstven monument sjeverne arhitekture.

Haupt. tb. IX

U Emdenu nalazimo V i j e ć n i c u , koja se još uže oslanja na Florisovu arhitekturu, konkretno na antwerpensku Vijećnicu. Izgradio ju je iz kamena antw. arhitekt L a u r e n s v a n S t e e n w i n k e l , sa stolarom M a r t i n A h r e n s - om iz Delfta, koji je digao i toranj. Sa loggiom oni preuzimlju stari Florisov motiv, ali sa visokim prozorima u prvom katu daju pročelju neobičnu lakoću i prozračnost.

Michel 121

U B r e m e n u nalazimo možda još slikovitiji primjerak ovog nizozemskog stila u V i j e ć n i c i , koju je od 1612 pregradio L ü d e r v o n B e n t h e i m . Gotički zatvoreni korpus dobio je trijem i drukčije prozore i tri

Haupt. 237

"Giebela" na krovu jedinstvene ljepote. Od istog arhitekta potječe i glasovita bremenska G r a d s k a v a g a . Vitko pročelje od crvene opeke išarano je kamenim prugama i kvadrima, čime je stvoren vanredan slikovit dojam. Visoki "Giebel" sa pet spratova je jedan od najljepših koji postoje u Nje-

Prop. 505

mačkoj. Ne manje snažna po dojmu svoje jednostavne fasade je K o r n h a u s u istom gradu od istog arhitekta.

Prop. 493

Ali u renesansnom smislu najčešće djelo koje postoji u Njemačkoj, tako da se može uporediti sa zgradama talijanskog cinquecenta nalazi se u KÖLNU. To je L o g g i a V i j e ć n i c e , djelo (1569-73) flamanca W i l h e l m a V e r n u k k e n a , sa dva niza lakih arkada. Djelo diskretne ornamentike u stvari dvostruka loggia sva prozračna i laka kao neka ostvarena fantazija.

U Lüneburgu, Lübecku i dr. možemo naći još mnoštvo primjera gradske arhitekture, kao što i po

Haupt. 253-255 258-259

dvorcima susrećemo primjere nizozemskog stila (Jever Horst u Broiche-u, Frens, Assen, Hovenstadt). Ali to su samo manje važne varijacije stila kojeg smo ilustrirali prema njegovim osnovnim ostvarenjima.

Ta znatna umjetnička aktivnost prestaje sa tridesetgodišnjim ratom (1618-48), koji je nesumnjivo oslabio stvaralačke energije Njemačke. Teško je, međutim, pretpostaviti da bi i bez njega Njemačka bila našla mogućnost da iz ove heterogenosti upliva i materijala izgradi jedinstveno nacionalno osjećanje. Na početku 17 vijeka ona je sasvim prestala da se izražava svojim posebnim regionalnim izrazima :

barokna umjetnost, koja prodire iz Italije, uvlači uskoro Njemačku u stil sasvim internacionalnog karaktera.

---o O o---

U M J E T N O S T R E N E S A N S E

U F R A N C U S K O J

I. SLIKARSTVO

Mi ćemo i u Francuskoj kao i Njemačkoj započeti razmatranje renesanse tek sa početkom 16. vijeka, a to znači sa vladavinom Franje I. To je, razvojno-historijski gledano, momenat koji u Nizozemskoj odgovara pojavi "romanizma", a u Njemačkoj Dürereu i njegovoj generaciji. Ali u Njemačkoj tradicija i domaće snage bile su toliko jake da su mogle odoljeti, pa čak i suzbiti strane oblike, koji su prodirali preko Alpa. U Francuskoj te su snage bile mnogo skromnije, tako da u slikarstvu doba Franje I. znači potpunu afirmaciju italijanizma. To je sasvim u skladu sa društvenom situacijom koja je uslovila razvoj franc. slikarstva i ogromna centripetalna snaga dvora, kao centra jedinstvene feudalne države, koja se sve više razvijala u pravcu apsolutizma, bila je odlučna za sudbinu francuskih škola. Sa prelomom, koji je nastao na dvoru, izvršen je i prelom u skoro cijeloj razvojnoj liniji. Mi ćemo već vidjeti u koliko je domaća tradicija mogla odoljeti tom pritisku i stvoriti pozitivne vrijednosti.

Kakva je, međutim, bila situacija franc. slikarstva na kraju 15. vijeka?

Kad je Karlo VIII stupio na prijestolje (1483) J e a n F o u q u e t , veliki slikar francuskog 15. v. bio je već mrtav. Njegov pravac nastavio je niz slikara oko kraljevskog dvora u Touraini, koje okupljamo pod nazivom T o u r s k a š k o l a. Glavni majstor te središnje francuske škole u razdoblju kasne gotike je J e a n B o u r d i c h o n (+ 1521), slikar i miniaturist. Koja minijatura iz najvećeg njegovog sačuvanog djela, G r a n d e s H e u r e s d' A n n e đ e B r e t a g n e" pokazati će nam Bourdichona kao vanrednog tehničara, ali bez osobite invencije i bez mogućnosti poetizacije" koje je toliko odlikovala stare francuske gotičke minijaturiste. I u Heures de Ch. d'Angouleme. On stoji pod uplivom flamanskih, a ponekad i sjeverno-italskih minijatura i bez osobitog temperamenta i originalnosti pokriva svoje slabosti vanrednom tehnikom i blještavilom boja.

Michel IV-2 sl. 493

Ali još bolje ćemo uočiti mogućnosti francuske umjetnosti u djelima, koje grupiramo pod nazivom
Michel 498 "M a i t r e d e M o u l i n a". Slika P o r o đ e n j e i z A n t u n a mogla je nastati prije 1483., i na njoj zapažamo značajke koje se mogu uporediti sa drugom polovinom nizozemskog 15.v.
Prop. ~~381~~ 382 Pored neosporno profinjene osjećajnosti opažamo pomanjkanje slobode i unutrašnjeg patosa. Brüxelleska M a d o n a ovog slikara to je tipično djelo onog razdoblja, u kome kasna gotika dozrijeva do potpunog svladavanja forme, do realizma.
Weese 176 177 I u o l t a r u k a t e d r a l e u M o u l i n u gotička delikatnost još je u punoj mjeri prisutna, ali
Prop. 383 oblici su široki i realni. To isto možemo reći i za P o r t r e t d a u p h i n a C a r l a R o l a n d a, i ostala djela koja se pripisuju ovom majstoru (kojeg neki identificiraju sa slikarom J e a n P e r e a l o m).

Michel 500 I u pokrajinama slikarstvo se ne nalazi na višoj razini. Lijepi likovi l i b e r a l n i h u m j e t n o s t i i z k a t e d r a l e u P u y, pokazati će nam stanje u fresko-slikarstvu, od kojeg su se sačuvali samo rijetki ostaci.

Ono što se može zaključiti iz tih nekoliko
Weese tb. VI primjera franc. kasno gotičkog slikarstva (jer P i e t a i z V i l l e n e u v a je u stvari iznimka u panorami francuske kasne gotike) jest neosporno zakašnjenje u razvoju, kojeg bi uzroke trebalo potražiti u teškim političkim prilikama, u dominaciji skulpture i minijature (tipično feudalna umjetnost!), u pomanjkanju snažnije baze u gradovima, koji su se još uvijek izražavali pretežno arhitekturom i skulpturom. T a k v o s l i k a r s t v o, n a r a v n o, n i j e m o g l o p r u ž i t i o t p o r t a l i j a n s k i m f o r m a m a. O n o j e p o d l e g l o o n o g č a s a, č i m s e j a v i o v l a đ a r, k o j i ć e t i m u t j e c a j i m a o t v o r i t i v r a t a. T a j v l a d a r b i o j e F r a n j o I., a r e z u l t a t j e s t

Fontainbleauška škola

To je škola tipično dvorskog karaktera i potpuno odgovara političkoj situaciji centralističke francuske države. Ali od kraja 15. v. do stvarnog rascvata fontainbleauške škole postoji nesumnjivi vakuum, kojemu bi uzroke trebalo tek potražiti. Premda se talijanski uplivi sporadično javljaju već i prije, osobito sa vladavinom Karla VIII i Ljudevita XII, koji su ratovali u Italiji, tek sa Franjom I (1515) dola-

Figuralni majstori. Do nedavna II. je bila na vrhoj dijeni

zi do preokreta. Franjo I orijentirao je život i kulturu svog dvora sasvim u renesansnom smislu. A l i s t v a r n a g o d i n a p r e o k r e t a je 1528, n a k o n n j e g o v o g p o v r a t k a i z z a r o b l j e n i š t v a. Dvor u Fontainebleanu trebao je da ostvari i Rim i Firenzu i Madrid, da očituje svojim sjajem snagu kraljevstva i bolje nego li igdje drugdje ostvaruje se u umjetnosti monarhistički princip upravo na dvoru francuskih kraljeva sa svim njegovim negativnim osobinama.

Franjo I bio je doveo u Francusku Leonarda (1516-19) koji je nažalost uskoro umro blizu Amboisa. Od njegovih učenika Melzia i Salaina, nije ostalo ništa. Zvao je Kralj zatim Andriju del Sarto i Nikolu iz Modene. Ali stvarni početak fontainbleauške škole označen je dolaskom dvaju znatnijih talijanskih umjetnika, tipičnih pretstavnika srednjotalijanskog manirizma: G. B. R o s s o (Le Roux) 1531-41 i Fr. Primaticcio (1532-74). Osvojivši i potpuno sklonost kraljevu i zavladavši potpuno umjetničkim obzorjem u Francuskoj oni su skrenuli razvoj domaće umjetnosti potpuno u manirističke vode. I z v i s o k e g o t i k e i m a m o, d a k l e, n a g a o p r e l a z u z a d n j u f a z u r e n e s a n s e, u d e k a d e n t n u u m j e t n o s t, k o j a j e b i l a s t v o r e n a o d d v o r s k e n a r u d ž b e u I t a l i j i, a u F r a n c u s k o j p r i l a g o đ e n a b e z v e ć i h i z m j e n a d v o r u F r a n j e I.

Weese 241

Rosso Rossi odgojen je u Rimu u sferi Michelangelovoj, a prvi veliki kompleks u Fontainbleau-u je s a l a F r a n j e I, u kojoj je radio do svog samoubistva 1541, ali koja je do nas došla u vrlo žalosnom stanju, uslijed mnogih restauracija. Ima 17 velikih fresaka iz ciklusa Venere i Bachusa. Formalno se oslanja na velike forme Michelangelove, ali ne bez francuske gracije i sa neospornim osjećajem za jedinstvo stila u slikama skulpturi i dekoru, tako da taj kompleks stoji u Francuskoj na početku ogromnog niza raskošnih interieura, koji će se nastaviti kroz nekoliko stoljeća. Bez originalnosti i dubine čitava ta umjetnost je neosporno manirističke sa svim dobrim i negativnim kvalitetama stila.

Weese 242

Michel 508

Osim toga ostala je sačuvana u Francuskoj i jedna Rossova slika koja nam ga pokazuje u tipično manirističkom svijetlu: to je P i e t a i z E c o u e n a.

Uloga njegova nasljednika Primaticcia još je veća ne samo u slikarstvu, nego možda još više po tragovima, koje je njegov stil ostavio u skulpturi i arhitekturi Francuske. Prvo njegovo djelo je kasnije uništena G a l e r i j a U l l y s s o v a i zatim G a l e r i j a H e n r i k a II. Do naših dana došla je, međutim velika S a l l e d e B a l , na kojoj je cio niz. tal. i franc. majstora radilo pod Primaticciovim rukovodstvom. Ali pravu vrijednost i Rossovu i Primaticciovu možemo zapaziti jedino na crtežima , koji su sačuvani u Louvru i Albertini.

Weese 243

Cio ostali opus ne samo njegov, nego i čitavog fontainebleauškog kruga utonuo je u mrak i tvori u historiji umjetnosti sasvim sumnjivu etapu. T o j e t i p i č a n p r i m j e r p r e n o š e n j a s t r a n i h o b l i k a k o j i s u n a s t a l i i p r e z r e l i u s t r a n i m s r e d i n a m a i t o p r e n o š e n j e k o j e n i j e p r a ć e n o a s i m i l a c i j o m i s p e c i f i č n o m u m j e t n i č k o m r a z r a d o m u t j e c a j a . Ono što je omogućilo ovu recepciju jest ista klasna ili bolje, društvena sredina , sredina kneževskog dvora nastajućeg apsolutizma.

Weese 245

"D i a n a i z F o n t a i n e b l e a u a" najbolje će nam ilustrirati kako ta recepcija u stvari nije došla do asimilacije, nije stvorila nove osobite umjetničke kvalitete.

Portretisti

Radi se o domaćim slikarima i udomaćenim flamancima, koji su izdržali konkurenciu Talijana. Već 1516 nalazimo na dvoru Franje I u Toursu slikara

Jean Clouet (+ 1540)

Weese 246
Prop. 385

Glavno što je od njegova djela preostalo jest 130 crteža i skica za portrete (Muzej u Chantilly) koji odreda pripadaju kasnijem razdoblju. Na toj osnovi izvršene su još neke atribucije, tako Franjo I iz Louvrea, zatim još nekoliko portreta u Uffizima, a u Antwerpenu P o r t r e t D a u f i n a . U rukopisu "komentar galskog rata" u Bibl.kat.nalazimo nekoliko malih portreta, koji ukazuju na ruku iz Chantillya.

Michel 510
Prop. 384

Njegov sin

Michel 511. **Francoix Clouet (pr. 1522-1572)**

ostavio je samo dva potpisana portreta onaj apotekara P i e r r e C u t h e u Louvru i Ž e n a n a k u p a n j u iz Richemonda, dok mu se veći
Prop. 386 broj portreta pripisuje na osnovi stilskih oznaka,
Weese 250 kao onaj k r a l j i c e E l i z a b e t e ili
247 K a r l a IX. Kako je zapravo mala dubina ovog
portretnog slikarstva možemo najbolje vidjeti iz do-
Michel 512 padljivih i rutiniranih ali zapravo tipično dvorskih
crteža, koji su nam i od njega preostali.

U ovo doba osjeća se neosporno i u ostalim zemljama kriza u likovnoj umjetnosti: u Njemačkoj od 1530, u Nizozemskoj još ranije sa pojavom manirizma. Nigdje, međutim, nije ova prelazna kriza tako duboka kao u Francuskoj. Dvor je bio skoro jedini centar, ali n j e g o v a a t m o s f e r a n i j e m o g l a u v j e t o v a t i d u b o k u h u m a n i s t i č k u s a d r ž a j n o s t j e d n o g D ü r e r a. Nije bilo ni društvenog tla po gradovima, ni duboke tradicije lokalnih gradskih škola u slikarstvu, koje bi mogle i u nepovoljnim prilikama nastajućeg apsolutizma produžiti svoje djelovanje. Dvor je razvio velik sjaj, ali arhitektura i skulptura su po prirodi reprezentativnog momenta apsorbirale najbolje snage i interes naručioca. A t r a d i c i j a j e u p r a v o u t i m v r s t a m a b i l a n e s r a z m j e r n o v e ć a.

Weese 254 Kako je u slikarstvu manjkala uravnotežena i autohtona forma možemo vidjeti na obim Cousinima

Jean Cousin St. (1490-1560)

koji se rodio i živio u Sensu kao slikar, kipar i bakrorezac. Svu dubinu pada možemo vidjeti na "P o s l j e d n j e m s u d u" iz Louvra, koji je po stilu bliz fontainebleauškoj školi, ali po umjetničkoj vrijednosti još niži u p r a v o z a t o š t o i z m e đ u f o r m e i t e m e p o s t o j i t a k o d u b o k a r a z l i k a.

U pokrajini također i to u gradu, od kojeg je dobio svoje ime radio je i

Corneille de Lyon

Prop. 388 zapravo stranac iz Haaga, koji je 1541 stupio u sluWeese 255 žbu Valois, a od 1544 živi u Lyonu. Njemu se, po nekim dokumentima iz 17 vijeka, pripisuju n e k i m a l i, a l i v r l o f i n o r a đ e n i p o r t r e t i n a o t v o r e n o o b o j e-

nim pozadinama, a u novije vrijeme i već spomenuti portret daufina Franje II.

Dokumenti su iznijeli na vidjelo još nekoliko imena u službi dvora, kojih su djela utonula u mrak historije. Ali teško je vjerovati da bi, kvalitativno, bilo koja otkrića mogla izmijeniti našu sliku o francuskom slikarstvu 16. vijeka.

Ali i u ovom renesansnom stoljeću produžila je svoj život tako slavan u gotičkim vijekovima, umjetnost, koja je u stvari nadomjestila u onom vre-
Michel 531 menu osjetljiv manjak u slikama: umjetnost vitreauxa.

U Beauvaisu imamo veliku školu Leprince-a. Primjer Vitrail des Chars u Rouanu daje nam primjer složenog ciklusa, koji je značajan za ovo doba. Ali mnoštvo lokal-
Michel 523 nih škola u Normandiji, Bretagni i u središtu zemlje (J.Lecuyé u Bourgesu) stvaraju velik mozaik jedne specijalne umjetničke djelatnosti, koja je u stvari predmet posebne nauke.

II. SKULPTURA – 16. st. –

Osnovna zakonitost razvoja jest: opadanje religioznog kiparstva i crkvene narudžbe. Za razliku od Italije prisustvujemo pauzi, velikom intervalu u razvoju kad je ugasnuo religio-
Weese 211 zni žar 13,14 pa i 15 vijeka, a feudalni dvorci privukli radnu snagu. Gradovi, korporacije i cehovi nemaju više ekonomske snage za nove radove. Stari gradski sistem gradnja katedrale smjenjuje se privatnim mecenatstvom.

Koje su osnovne skulptorske zadaće? Nema velikih gradnja, samo se unutrašnjost crkava ukrašava. Priliku za to ukrašavanje davale su velike horne ograde, koje su se sada dizale da odi-
Weese 213 jele hor od lađe t.j. feudalne vrhove od mnoštva. Zatim kameni oltari, koji u Francuskoj bar djelomično nadomještaju drvene rezbarene kasnogotičke oltare u Njemačkoj. I napokon veliki grobovi kneževa i kraljeva, koji
Weese 207 su upravo sada razvili svoje najveće forme.

I upravo u toj vrsti, na posmrtnim spomenicima, skulptura je dala svoje najbolje vrijednosti: humanistički sadržaj mogao se tu najbolje razviti. Ostajući u vanjskom okviru katedrale, ta pogrebna fran-

cuska plastika renesansnog razdoblja označavala je ipak p o m j e r a n j e p r e m a p r o f a n o m , p r e m a s a s v i m l j u d s k o m s a d r ž a j u . Oko kulta smrti ostvaruje se tako slika života, najbolja kakvu je to društvo moglo u to doba dati, i taj kult je inspirirao najdublja
Prop 467 djela ovog stoljeća, koje više nije imalo autentičnu religioznost 14 i 15. vijeka. I dok su se još uvijek množili (kao likovi pokojnika) skeleti na
Michel 427 grobovima i u ležećem stavu, javljaju se sve više
Prop. 471 lijepi ležeći ili klečeći likovi pokojnika, na kojima francuski skulptori daju lijepe konkretne prikaze ličnosti onog doba.

Dva su osnovna tipa grobnice 16. vijeka u Francuskoj.

1.) Tip sarkofaga sa većinom ležećim a rijetko
Weese 191 i klečećim pokojnikom.

Stari gotički tip Slutera ili Klaus de Werva,
Weese 192 tak je M i c h e l C o l o m b e nadišao sa
201 svojom grobnicom F r a n j e II B r e t a n j s k o g u N a n t e s - u , dodavši na uglovima velike statue kreposti. Nasljednik Michel Colomba kipar G u i l l a u m e R e g n a u l t izradio je grobnicu L o u i s P o n c h e r a
Michel 419 + 1521, koja se sada nalazi u Louvreu. Tip sarkofaga u niši, sa elementima renesanse i gotike pretstavlja G r o b R a o u l d e L a n o y u F o l l e v i l l u od T a m a g n i n a . A zatim 1526 velik kasnogotički grob P h i l i b e r t a L i j e p o g B r o u sa lijepim gornjim i do-
Weese 207 njim likom, i napokon prekrasan grob M a r g a r e-
208 t e A u s t r i j s k e također u Brou iz 1536.

Taj tip sarkofaga izmijenio je bio već ranije jedan doseljeni talijan iz Modene, G u i d o M a z z o n i dodavši na grobu Karla VIII već 1497 god. lik klečećeg pokojnika. Tip tog groba, koji više ne postoji, nalazimo u varijanti zidne grobnice
Prop. 471 od L e r o u x a u Rouenskoj katedrali, to je grobnica obih k a r d i n a l a A m b o i s e (1520-1547).

2.) T i p g r o b n i c e u m a u z o l e j u nastao je tako što je J e a n J u s t e,
Weese 216 radeći na grobnici L o u i s XII (1517-1531) uzeo Mazzonijevu invenciju sa klečećom figurom i spojio je sa mauzolejem, što je nakon toga ostalo najrodavno za sve kraljevske grobnice. Slijedeći primjerak u daleko težoj i akademskoj formi je g r o b n i -
Michel 443 c a F r a n j e I od d e l ' O r m a i B o n t e m p s a , a zatim najljepša od svih fran-
Prop. 475 cuskih grobnica ona H e n r i k a II i K a t a-

476 r i n e M e d i c i od G.Pilona (1565-70). U klasičnoj jednostavnosti mauzolej od Lescota flankiran je bronČanim krepostima maniristiČkih oblika.

Ali u duhovitosti i raznolikosti arhitektonskih i skulptorskih ideja sve nadilazi Jean Goujonov
Prop. 470 grob v o j v . o d B r e z e - a g. 1535-40 u rouenskoj katedrali. Dolje leŽeći nagi lik oplakivan od iza stupova sakrite udovice Diane de Poitiers-a, gore vojvoda u herojskoj renesanskoj pozi na konju flankiran sa karijatidama. Zidne plošna osnovna koncepcija obogatila se na ovoj grobnici plastiČnim i arhitektonskim elementima, tvoreći jednu vrlo uravnoteženu i harmoniČnu cjelinu. Ali na problem autorstva ovog tipiČnog francuskog grobnog spomenika mi ćemo se još n a v r a t i t i .

Talijanski skulptori u Francuskoj

Bilo bi, naravno, vrlo teško shvatiti prelaz francuske plastike na renesansno osjećanje bez doprinosa talij. doseljenika. A jedan među prvima koji su renesansne oblike donijeli u Francusku bio je naš

Francesco Laurana

Kad se 1458. razišla radiona obrazovana u napuljskom Castel Nuovo radi izrade anžuvinskog slavoluka, Lau-
Michel rana je stigao u Francusku na dvor Kralja Rene-a
110 1461-66, ali osim nekih medalja nije se ništa sačuvalo. Od njegovog drugog boravka (1472/4-88) na osnovi podudaranja sa Madonom de Noto i ostalim njegovim ženskim bistama, pripisuje se Laurani F e m m e i n c o n n e a u x y e u x b a i s s é s " u u Louvru, koja se prije pripisivala Desideriju. Ali mnoga djela tog drugog boravka vrlo su sporna. Zna se da je od 1477-83 udomaćen u Marseilleu i radi oltar u kapeli Saint-Lazare, ali i u tom djelu teško je odijeliti njegov rad od rada njegova saradnika T o m a s a M a l v i t a iz Coma. Ono što je sa-
Michel IV/2 svim sigurno to je N o š e n j e k r i ž a , ko-
417 je je kralj Rene naručio za oltar crkve Celestinaca u Avignonu (1478-80), i koja je sačuvano u Avignonu. Pozadina reljefa sa prospektima grada sjeća na pozadine reljefa u napuljskom slavoluku, a tako isto i neka ženska lica imaju neospornu delikatnost Lauraninih Madona, ali naturalizam vojnika i nerazlučena kompozicija govore o granicama ovog našeg značajnog skulptora. Ne treba, međutim, zaboraviti da se radi o jednom djelu quattrocenta i da njegov opus, rasut i izgubljen po Italiji i Francuskoj, ne dopušta da dobijemo pravu sliku njegove darovitosti.

Michel 415 Ali pored Laurane djeloveo je na dvoru kralja René-a i neki P i e t r o d a M i l a n o , medaljer i kipar, od koga su sva djela izgubljena osim jednog bareljefa, koji prikazuje b o r b u p a s a . Bista Ferdinanda I Aragonskog iz Louvra je sasvim hipotetično njemu atribuirana.

Ali ta aktivnost našeg Laurane u Južnoj Francuskoj bila je samo epizoda, koja nije mogla ozbiljnije djelovati na razvoj skulpture u ovoj zemlji. Daleko snažnije djelovanje imala je seoba talijanskih majstora, koja je uslijedila nakon pohoda Karla VIII u Italiju (1495). Zaslijepljeni sjajem Italije Francuzi su počeli ne samo uvoziti djela iz Italije, nego zvati umjetnike, koji, ako i nisu bili osobito daroviti, znali su prenijeti konvencionalni ideal renesanse na novo tlo, a uz to arhitektonske i ornamentalne forme. Među njima odigrao je osobitu ulogu

Michel 418 Guido Mazzoni (od 1496 u Fr.)

(Modanino), koji je u Amboise stigao iz Napulja i došao na velik glas sa g r o b n i c o m K r a l j a K a r l a VIII (S.Denis) kojom je uveo klečeću figuru pokojnika na sarkofagu. Djelo je propalo za vrijeme revolucije, ali je odigralo u pogrebnoj ikonografiji Francuske osobitu ulogu, kao i navodno drugo njegovo djelo: g r o b n i c a k n j i ž e v n i k a P h i l i p p e d e C o m m y n e s . Ostala djela ovog spretnog tudinca, također su nestala, ali njegovo značenje niti se ne sastoji u nekoj osobitoj umjetničkoj vrijednosti, nego u njegovoj kulturno-historijskoj ulozi prenošenja i udomaćivanja renesansnih forma u Francuskoj.

U to vrijeme djela renesanse, čak i vrlo osrednja, uživala su velik glas radi novosti, koju su sa sobom donosila. Može se to vidjeti na cijelom nizu skulptura G i r o l a m a V i s c a r d a (iz Genove) u crkvi opatije T r i n i t e d e F e c a m p . Taj isti Viscardo sa M i c h e l e d' A r i a i sa R o v e z z a n o m izradio je
Michel 419 nakon 1502, nespretno i konvencionalno, nekoliko grobnica za pretke kraljeve (danas u S.Denisu).

Ali vrlo lijepo djelo izradio je prije godine 1524 A n t o n i o d e l l a P o r t a za guvernera Genove R a o u l d e L a n o y . To je grobnica u Folleville-u. Dva vrlo lijepa lika pokojnika leže na renesansnom sarkofagu, ali ono što privlači osobitu pažnju, to je ornamentika koja prekriva stijene zida i niše, vrlo diskretno povezana sa kasnogotičkim elementima.

Osobitu važnost u doba Ljudevita XII. odigrala je o b i t e l j G i u s t i u T o u r s - u. Tri brata, A n t o n i o , G i o v a n n i i A n d r i j a , došla su iz Toskane i osnovali veliku radionu, koja je radila i za dvorce Gaillon, Blois i Amboise. Ali najvažniji od te porodice iz druge generacije je

Michel 421

Jean Just (1505-59)

rođen u Tours-u, kojega je glavno djelo već spomenuti grob L o u i s XII i A n e B r e t a g n s k e . Premda nije vjerojatno da je cio spomenik od njegove ruke, ušao je Jean u historiju umjetnosti kao tvorac ovog tipa, kombiniranog između mauzoleja i Mazzonijeve klečeće figure. Čini se, međutim, da je ova zamisao nastala već 1514 (u koliko se ta narudžba ne odnosi na neku prvu, nama nepoznatu varijantu) i u tom slučaju mora da je autor koncepcije netko od starijih članova ove familije. A. Michel smatra (str. 633) da su ležeći i klečeći likovi nastali u Parizu i da pokazuju više francuski karakter. Dovršena je cijela grobnica tek 1531., kad je novi kralj Franjo I naredio isplatu posljednjeg honorara Jan Juste-u, koji je te godine i dopremio spomenik iz Toursa u Pariz. Cio kompleks je još tipično skulptorski rad, arhitektonski elementi nisu još samostalno djelo, oni su samo nosioci dekora i reljefa, rađenih vanrednom finoćom toskanskog dlijeta. No dok su dekoracije i arhitektura još quattrocentističke, ukrasni likovi su loše imitacije talijanske visoke renesanse.

Sa tim dijelom ušli smo već u doba Franje I, kojega ratovi su privremeno prekinuli seobu talijanskih majstora. Kao i u slikarstvu, do ponovne invazije došlo je tek 1527, u vezi sa radovima u Fontainebleauu. Cio niz novih doseljenika odlučio je razvoj visoke gotike u korist importirane renesanse. Tako 1528 Lorenzo Naldini, Francesco Pellegrino, Simone da Bari, Andrea da Modena, Matteo del Nazzaro da Verona, G. Fr. Rusticci, a napokon Rosso 1531. i Primaticcio 1533, sa kojima fontainbleauška škola dobija organizacionu i umjetničku osovinu: o n a k r e ć e s m j e r o m i z r a z i t o g m a n i r i z m a . Štukovi u sobi vojvodkinje od Etampes su klasični primjeri Primaticcieve skulpture.

Ali ne samo što je taj utjecaj bio pojačan velikim uvozom gotovih djela iz Italije (Franjo I imao je posebnog emisara u Firenzi, koji je kupovao i slao pune sanduke u Francusku), nego i odljeva Laokona, Marine, Apolona Belvederskog i dr., koje je Primaticcio nabavio prilikom jedne specijalne misije. Značenje tog događaja bilo je odlučno za neposrednu budućnost

franc.skulpture.

Mnoge druge epizodo ostale su od sporednog značenja. Tako boravak B.Cellinia (1540-45), od kojeg je ostala samo poznate S o l n i c a F r a n j e I i fontainbleauska N i m f a u
Michel 431 L o u v r u ; boravak Domenica del Barbiere u Troyers urodio je širenjem jednog virtuoznog, ali i šematskog firentinskog akademizma.

Domaće škole

Ne treba naravno zamišljati kao da bi ova invazija renesanse bila najednom presjekla razvoj domaćih škola. Još u doba Franje I mnoge katedralske radione dovršavaju svoje radove; u Abevillu, Ruee, Amiensu, gdje se 1531. dovršava lijepa p r e g r a d a s s. H i s t o r i j o m S v . I v a n a K r s t i t e l j a , a nešto ranije i glasovite k o r s k e k l u p e a m i e n s k e (Boulin, Huet, Avernier, Turpin) sa vanrednom figuralnom fantazijom, koja po duhu i obliku još spada u klasnu
Michel 423 gotiku. Tako se produžava u ovo doba i pučka umjetnost pogrebnih bareljefa, često sa lijepim naivnim žanr-realizmom.

I u monumentalnoj se skulpturi produžava, uz renesansu, ona tipična slikovitost kasne gotike po
Michel 424 svim francuskim pokrajinama. Na t i m p a n u u N e u v i l l e - l e s - C o r b i e možemo oko 1530 vidjeti bogati pejzaž prikazan u reljefu. To se flamboyant - gotika produžava kroz 16. vijek. Produžava se ta pučka umjetnost dalje i u mnogim O p l a k i v a n j i m a , od kojih ćemo upozoriti na ono iz S . M a r t i n a u x - B o i s (O i s e), premda već sa tragovima manirizma. Lijep primjer prožimanja stare ikonografije i narativnosti sa novim renesansnim akademizmom imamo u G i s o r u , gdje

Michel 426 Nicolas Coulle (iza 1539)

kleše reljef S t a b l o J e s o v o . Ti provincijski atelieri rade po cijeloj zemlji produžujući stare tradicije i asimilirajući pomalo nova shvaćanja. U pogrebnoj skulpturi, kao i u statuarnoj, odvija se već tokom druge četvrti stoljeća to skretanje, koje možemo u klasičnom obliku pratiti na umjetnosti

Ligier Richiera (1500-1567)

Michel 432 To je pripadnik stare klesarske obitelji lotarinške, posljednji veliki majstor crkvene plastike. Louvreska M a d o n a biće da je samo inspirisana njegovom umjetnošću, a ulazi dobrim dijelom u krug renesanse. Među njegovim sačuvanim djelima ističe se statua sa grobnice R e n é d e C h a l o u s a (u Bar-le-Duc). Pokojnika je prikazao u obliku polukosture koji, živ, pruža svoje srce bogu; zamisao sredovječna, ali ostvarena realizmom renesansnog stoljeća. A to realističko vladanje oblicima vidimo u punom obimu na tradicionalnoj temi francuske plastike, na P o k o p u K r i s t o v u iz Saint Mihiel (Meuse). Premda se još osjeća patos duboke religiozne umjetnosti 15. vijeka, ipak ovo naturalističko oblikovanje još nije uzdignuto do nekog višeg produhovljenog realizma. Svoje djelo Richier nije dovršio, morao ga je napustiti 1560. kad je pobjegao u Genovu zbog protestantizma.

Michel 433

Weese 231

Ali Richier je umjetnik provincije, on živi i radi u Lorraini. Javljaju se, međutim, u centru kulturnog života Francuske tri velika majstora, koji se uzdižu do apsolutnog vladanja renesansnim formama. To je, čini se, i bio uslov u tom vremenu, nakon talijanskih ratova i g. 1529, da se uopće osvoji tržište natrag od doseljenika. U č e t v r t o m i p e t o m d e c e n i j u v r š i s e o d l u č a n o b r a t f r a n c u s k e s k u l p t u r e .

Joan Goujon (+ 1564)

Prop. 470 je svakako sam po sebi vrhunac tog obrata. Porijeklom iz Normandije, javlja se prvi put u dokumentima gradnje Saint Maclou u Rouenu 1540-41 kao "imagier et architecteure juré". Ali teško je u Saint Maclou prepoznati njegove tragove.

Ali čini se da u samoj rodenskoj katedrali imamo jedno veliko djelo Goujonovo, već spomenutu g r o b n i c u L o u i s d e B r e z é a . Nema dokaza da bi to remek djelo franc. renesanse doista potjecalo od Coujona, ali kad je Diana Poitierska odlučila da digne spomenik svom mužu (1535) Goujon se nalazio u Rouenu, a nema podataka o drugom kakvom majstoru, koji bi mogao izgraditi tako bogat i raznolik kompleks figura i arh. elemenata u stilu renesanse. Spomenik je doista izvan svih tradicija, "Gisant" je između Djevice i svoje žene, sa lombardskim motivom konjanika u gornjem dijelu. Nije potrebno čuditi se čistim renesansnim arhitektonskim formama. Albertijevo djelo o Arhitekturi prevedeno je i tiskano već

1512, s Fra Giocondo, koji je 1511. izdao svog Vitruvija, bio je 10 godina zaposlen na dvorcima Amboise i Gaillon. Serlio je od 1541 u Fontainebleanu i tu izdaje svoje knjige. A kad je Jean Martin kasnije 1547 izdao na francuskom Vitruvija, upravo
Michel 436 Jean Goujon, je izradio 30 ilustracija u drvorezu i napisao pogovor. Znači da je on već u to doba bio neobično slavan umjetnik. I zaista 1543 on je u Parizu i radi, pod upravom Lescota, na glasovitoj pregradi u Saint Germain l'Auxerrois, koja je nestala, ali od koje su se sačuvali njegovi dijelovi u Louvreu, dokazani dokumentima. To je P o l a g a n j e u g r o b i č e t i r i e v a n đ e l i s t a . Vidimo u tim radovima teatralne i retoričke likove prezrele renesanse, oblike nesumnjivo
Michel 437 manirističke, ali lijepe u virtuozno klesanim reljefima. Vidimo kako je francuska skulptura u roku od 2 decenija prešla cio raspon renesanse i dostigla onu aristokratsku otmjenost emilijanskog manirizma. Manirizam kasne gotike našao je mogućnost da se produži u srodnom izrazu.

Sa tim djelima a i sa predgovorom Martinovog izdanja Vitruvija, Jean Goujon, postao je slavan kao kipar i arhitekt. Od 1547. on se nalazi u službi Henrika II, radi u dvorcu Ecouen kod Pariza arhitektonske i dekorativne radove, a za oltar kapele opet Č e t i r i e v a n đ e l i s t a, koji su sada u Chantillyu, zatim t r i k r e p o s t i i r e l j e f Ž r t v e A b r a h a m o v e .

Ali osim na radovima u Ecouenu i na samom Loubreu u službi Kralja, za koju ga je vezao njegov prijatelj arhitekt Pierre Lescot, on radi i na sadašnjem H o t e l đ e C a r n a v a l e t : Obilje, Godišnje dobi i dr. Ali najljepše Goujonovo djelo ostaju radovi na L a F o n t a i n e d e s I n n o c e n t s , koju je izradio u za-
Michel 439 jednici sa Lescotom od 1547-49. Reljef sa T r i t o n o m i N e r e i đ o m sa te fontane, sada u Louvru, već je potpuna pobjeda renesansnog osjećanja, koje je, dakle, tek oko polovine cinquecenta doseglo zrelost talijanske visoke renesanse. Tačan studij anatomije i kretnje vezan je sa visokorenesansnom idealizacijom. Ali što taj visoki manirizam znači može se u svoj punoći i ljepoti vidjeti na reljefima N i m f a , u kojima je majstor isklesao per-
Weese tb. IX sonifikacije vode u pravom smislu riječi, u linijama i u draperiji. Teško da se može, unutar ovog dvorskog manirizma, zamisliti nešto što bi imalo ovakav sklad i lakoću, kakvu smo samo u antici mogli sresti na najljepšim reljefima.

Michel 440 Od 1557-59 radi J.Goujon na dvorcu A n e t , kojeg je Henrik II dao graditi za Dianu Poitiersku.

Tradicija pripisuje D i a n u i z A n e t a (sada u Louvru) Jean Goujonu i stvarno je teško zamisliti tko bi mogao ovako uskladiti ovaj manirističko lik žene sa jelenom i psima ako ne upravo autor nimfa sa fontane des Innocents.

Michel 441

K a r i j a t i d e i z L o u v r a , prema sačuvanom dokumentu, klesao je također Goujon, ali čini se prema nekom gipsanom modelu. U svakom slučaju visoka klasičnost ovih likova odaje ruku majstora, tako da se može pretpostaviti da je i taj gipsani model poticao od njegove ruke. Čistoća antikne linije izdiže ovaj stil čak iznad prcioznosti samog manirizma, kako se još može vidjeti u velikoj dvorani Louvra, gdje su, izgleda, na ognjištu sačuvane još dvije statue Goujonove. Na samom L e s c o t o v u p r o č e l j u Louvra, iza 1549, nastale su osim toga dekoracije Goujonove, u stvari šest likova H i s t o r i j a , P o b j e d a , R a t , M i r , S l a v a K r a l j e v a i U g l e d , One flankiraju gornje prozore. Ali plaćanja se produžuju do 1562, te doista mnoštvo likova potsjeća na fasadi i u unutrašnjosti na njegov način. Ličnu njegovu intervenciju ipak je teško sa sigurnošću utvrditi.

Nakon pobjede Guisa u vjerskom ratu, on je 1562. napustio Francusku radi svojih "heretičkih" sklonosti. Umro je u Bologni 1568.

Pierre Bontemps (sp.od 1536 - iza 1562)

nije tačno definiran u francuskoj historiji umjetnosti. Spominje se od 1536. u Fontainebleauu, kao graMichel 443 ditelj i kipar-restaurator antiknih skulptura. Od 1548. počima da radi na velikoj grobnici Franje I sa mnoštvom drugih umjetnika (Marchand, Cermoy), pod rukovodstvom Philibert de l'Orma. Bontempsovo djeMichel 442 lo na tom spomeniku čini se, da ipak obuhvaća ne samo "l e s G i s e n t s ", nego i "l e s p r i a n t s ", i vrlo duhovite r e l j e f e sa historijama iz života kraljeva. Može se za sva ta djela reći da pretstavljaju francusku "renesansu" u njenom najčišćem r e a l i s t i č k o m vidu, kako se vidi iz detalja na pr. Klaudije Francuske.

Weese 220

C. 1556. završio je Bontemps u r n u z a s r c e F r a n j e I, i to je sve što je ostalo od jednog vrlo plodnog životnog djela. I. Pierre Bontemps je, naime, kao i Goujon 1562 morao radi hereze da naglo napusti zemlju. Njegov grob i datum smrti nepoznati su.

Weese 225 **Germain Pilon (1535-1590)**

Kad ga je Philibert de l'Orme angažirao za osam malih likova F o r t u n e na grobu Franje I imao je samo 23 godine (1558). Ti likovi nisu nikad bili upotrebljeni za ovu grobnicu. Zbog toga, kao i zbog kasnijih nekih indicija, neki su ga učinili učenikom Bontempsovim. Svakako 1560 on radi u Fontainebleauu za Katarinu Medici, a kad je njen muž Henrik II poginuo 1559, ona je Germain Pilonu dala narudžbu za u r n u u koju će sahraniti njegovo srce. Njegove su na toj urni tek T r i g r a c i j e, prekrasni likovi antikne ljepote, koje nose urnu na svojim glavama. Ovu mekoću klesanja mramora mogao je Pillon naučiti samo od J.Goujona, a moguće da je ideja ove slobodne varijacije sienske grupe triju gracija došla od samog Primaticcia. Jer kad je Katarina kao neutješljiva udovica pristupila gradnji velike grobnice u S Denisu za svog supruga i za sebe, povjerila je rukovodstvo upravo Primaticciu. Na g r o b n i c i H e n r i k a II se radilo od 1564 do 1570, a ona je uglavnom djelo Primaticcia i Pillona. Teško je reći čija je lijepa, ali strogo klasična arhitektura, koja je koncipirana kao jednostavni m a u z o l e j. U njemu je težnja ka klasičnosti došla do najčišćeg izraza. Primaticcieove su svakako četiri brončane K r e p o s t i na uglovima mauzoleja, tipični likovi cinquecentističkog manirizma. Remek djela francuske skulpture uopće su "l e s p r i a n t s" na krovu "a e d i c u l e", od bronce, u punom ritmu linija i masa, sa iskrenim osjećanjem pobožnosti. Dolje leže mramorni likovi kralja i kraljice u koncepciji sasvim novoj i duboko originalnoj. To su nagi likovi supruga koji spavaju vječni san. Sama Katarina leži u svojoj klasičnoj nagosti, s punim oblicima lijepe žene i onduliranim linijama, kao da je i u smrti svijesna svoje ljepote. Henrik II, još više gol i ispružen, sa zabačenom glavom, to je lik borca, čovjeka koji je oboren od neprijatelja, od smrti. Snaga i prkos još su prisutni u njegovoj smrti.

Prop. 475

Michel 446

Michel 445

Prop. 476

Weese 218

Za taj grob Katarina je bila počela graditi posebnu kapelu u Saints-Denisu, koja je, nedovršena, kasnije porušena. Od ostalih statua određenih za tu kapelu, sačuvana je P i e t a od pečene zemlje u Louvru (i od mramora iz 1586 u crkvi S.Paul S. Louis) modelirana u velikom zamahu, ali sa tragovima manirizma. Zatim zemljani model za l e ž e ć e g K r i s t a, S v. F r a n j o (S.Jean-S.Francois, Paris) je vanredno patetično djelo religiozne umjetnosti.

Michel 447

Pomalo oslobađa se G.Pillon sasvim manirizma,

koji sa Tri gracije označava njegov početak. Osjeća se još manirizma u reljefima iz crkve Augustinaca, te u reljefu M o l i t v e n a g o r i (Louvre), osobito na ovome, na kome oblici kao da teku i razvlače se; ali tu se također osjeća i realizam starih klesača francuskih kamena. Taj realizam osobito dolazi do izražaja u njegovim portretima, kojih nema mnogo. Portret kanc. J e a n d e M o r v i l l i e r a daje nam primjer tog portretnog realizma. Ali remek-djelo u toj vrsti je klečeći lik k a n c . d e B i r a g u e a (Louvre)iz 1584, rađen za grob dotičnoga u saradnji sa sinom Raphaelom. Živa modelacija ruku i lica, visokopatetičnog u svom surovom realizmu, čini od ove Pillonove statue jedno od najvećih djela francuske skulpture. Grobnica kancelarove žene V a l e n t i n e B a l b i a n i također je u Louvru, lijepa statua žene u modnom kostimu i prirodnom poluležećem stavu, u kojoj dolazi do punog izražaja njegova virtuoznost klesanja.

Weese 226
Michel 448
Michel 451
Weese 230
228
Prop. 477

Ali to je samo jedan dio njegova opusa. Mnogo grobova, koji se spominju u dokumentima, propalo je u kasnijim ratovima i nedaćama. A i cijela renesansa doživjela je sa vjerskim ratovima priličan udarac tako da B a r t h e l e m y P r i e u r (1545 - 1611), koji je produžio tu fontainebleašku tradiciju do vremena Henrika IV, ne može ispuniti prazninu ovog prelaznog doba. Njegov grob vojv. od M o n m o r e n c y a i Magdalene Savojske daje nam primjer katoličke religiozne reakcije nakon pobjede nad slobodarskim humanističkim duhom Fontainebleana, iz kojeg se bila rodila umjetnost Germain Pillona.

Weese 232

III. ARHITEKTURA RENESANSE U FRANCUSKOJ

Civilna arhitektura 15. vijeka, dakle u doba kasne gotike očitovala se u izvjesnom smirivanju plohe i u racionalnom, ali mnogo širem i promišljenom planiranju, kako to možemo vidjeti u H o t e l u d e J a c q u e s C o e u r u Bourgesu (prije 1453.). To je klasični tip kasnogotičkog gradskog "hotela" sa kvadratnim prozorima, sa stubama u posebnoj kuli i otvorenim dvorištem. Osim toga najbolje je iz 15. v. sačuvan još H o t e l d e C l u n y u Parizu (1485-1490), lijep primjer takve visokogotičke arhitekture, koja ima svoje zakonitosti, ali i veliku slobodu u kombiniranju i ornamentiranju. U Toursu, Blois, Orleansu, Angersu nalazimo još mnoštvo ostataka takve arhitekture, kao i gradskih običnih kuća.

Michel 494
tb. VII

Ali civilna arhitektura razvijala se tokom 15. v. još grandioznije na drugoj svojoj temi, na gradnji f e u d a l n i h d v o r a c a . Nakon svršetka stogodišnjeg rata Karlo VII napustio je utvrdu C h i n o n , kao i stari dvorac L o c h e s , kraj kojeg je počeo graditi novi. Nastaje na kraju 15. v. novi kraljevski dvor P l e s s i s - l e s T o u r s , od nepoznatih graditelja, možda Jean Duchemina ili Jean Thibaulta, ali svakako od Francuza, jer talijanski upliv se u to doba nije još
Michel 343 osjećao u franc. arhitekturi.

I sam dvorac A m b o i s e bio je već skoro gotov kad su iza 1495 došli u Francusku prvi Talijani. Isto tako anjoujske gradnje u Angersu, Bauge,
Haupt. 31 La Menitré; nastaje Chateandun, Montpensier, Chau-
29 mont, Jarzé, Plessis-Bouré, Montresor, Bridore,
Michel 346 Verger, u području Blois grade se na samom kraju 15. v. Fougéres, Moulin, u Bretagnu Josselin, u Picardi-
Haupt. 36 ji Rambure, u Normandiji počima od 1450-1463 gradnja velikog dvorca G a i l l o n - sve su to kasnogotičke gradnje sa tradicionalnim arhitektonskim elementima obrambenog značaja, koji su sada već izgubili svoju stvarnu funkciju, te služe samo kao čist arhitektonski izraz. U njima se razvija već sada ona visoka kultura stanovanja koju će t.zv. "renesansni dvorci" samo nastaviti.

1) Prvi prodor talij. renesanse

(Karlo VIII. i Ljudevit XII)

počinju doista tek nakon talijanskih ratova, kad je Karlo VIII (1483-98) doveo u Amboise grupu Talijana (1497-98). Renesansa se javlja, dakle, isprva u vezi sa graditeljskom aktivnošću kralja i njegove bliže okoline i to, naravno, najprije u dekoraciji. Pilastri na grobopolaganju u S o l e s m e s u , sa datumom 1496, su vjerojatno, prvi tragovi te aktivnosti. A sa nastupom Karlovog nasljednika Ljudevita XII (1498), ta grupa radnika seli u Blois i Tours. Tu nastaje rasadište talij. dekorativnih i arhitektonskih forma, koje će se, često vulgarizirane drugom i trećom rukom, ubrzo proširiti Francuskom. Drugi centar postaje dvorac G a i l l o n, (1500-1510) i to ne samo sa svojim novim arhitektonskim oblicima nego i iz Italije donesenom novom k u l t u r o m v r t o v a koja okružuje te nove dvorce vanrednim okvirom umjetničkih nasada.

Najvažniji talijanski arhitekti, koji rade u Francuskoj, jesu: Fra Giocondo, Domenico da Corto-

na, G. Passerotti, Guido Mazzoni. Po umjetničkom značenju najznačajniji je Fra Giocondo, autor veroneške Vijećnice, ali teško je tačno odrediti njegovu ulogu u sada nastalim gradnjama, usprkos toga
Haupt. 27 što je ostao u Francuskoj 10 g. Isto tako se za Dom/ da Cortona zna pouzdano da je radio na staroj pariškoj V i j e ć n i c i . Sigurno je to da sa njihovim dolaskom počinje klasično simetrično plani-
26 ranje gradnja, dakle arhitektura unutrašnjih ansambla i vanjskih elemenata grupisanih oko dvorišta.

Na ranim gradnjama Ljudevita XII izgradila se prva faza spajanja renesanse sa franc. gotikom. U
Haupt. 34 B l o i s to je t.zv. K r i l o L j u d e v i t a XII još u gotičkim oblicima, ali sa jasnom raspodjelom plohe, koja možda odaje prvi dodir s renesansnim osjećanjem. Na stupovima galerije nalazimo već r e n e s a n s n u d e k o r a c i -
Michel 345 j u , a plitki luk je kasnogotički elemenat, kojeg je i renesansa u prvo vrijeme naslijedila. Ono što osobito potsjeća na renesansu je naglašena horizon-
Haupt. tb II talna rasčlamba naročito vidljiva na s t u b i š n o m t o r n j u , teškom, ali vrlo harmoničnom.

K r i l o L j u d e v i t a XII. u A m b o i s u označava daljnji stupanj . Tu je
Haupt. 33 z i d v e ć o f o r m l j e n p o t i p i č n o f r a n c u s k o m s i s t e m u s a k r i ž n i m p r o z o r o m i z m e đ u d v a r e n e s . p i l a s t r a , sistem koji će se kasnije vraćati u najljepšim primjercima k o m p o z i t n o g s t i l a . Izgleda da je arhitekt tog krila bio C h a r l e s V i a r t. koji bi prema tome mogao biti autor ovog tipično francuskog riješenja fasade. Sa tom stvaralačkom recepcijom renesansnih elemenata počima veliko razdoblje francuske arhitekture, koja će kroz nekoliko stoljeća dominirati na sjeveru Evrope.

Haupt. 36 D v o r a c G a i l l o n (1500-10) u Normandiji također je rasadište ove najranije renesansne faze. Građen od nadb. Georg d'Ambois -a, on je okupio također grupu talijana (do 1510.). Prozorni stubovi fasade odaju fra Giocondov način de-
Haupt. 37 koriranja, sa g. Mazzonijevim m e d a l j o n i m a . Ali stvarni graditelji su Francuzi. Pierre Fain, Giullaume Senault i Pierre Delorme, koji preuzimlju talij. arhitektonski jezik, dekoraciju u prvom redu. Osnovna njihova karakteristika i tu jest: p r o z o r f l a n k i r a n s a d v a p i l a s t r a j e u s t v a r i a k t i v n i s t a t i č k i e l e m e n a t k o j i n o s i , dok međuprozorni zidni pro-
Haupt. 38 stor ostaje neutralan. To se dobro vidi i na sačuva-

nom dijelu dvorca. P i e r r e F a i n može se uz Viarta u tom smislu smatrati inicijatorom ovog nacionalnog smjera. Ali dovoljno je baciti pogled na već spomenutu zidnu dekoraciju kao i na trijem u
Haupt. 17 prizemlju da se opazi kako čitavo to zolanje nije moglo nastati bez fra Gioconda.

Haupt. 35 Taj krug u Gaillonu djelovao je na sjeveru vrlo efikasno, kako se može opaziti na F i n a n s i j s k o m u r e đ u u Roumu, od R o l a n d L e r o u x - a . Ta fasada najljepše ilustrira francuziranje renesansnog dekora; mješavina gotike i renesanse (sa tradicionalnim anse de panier lukovima) daje vrlo lijepu sliku. A slično se može
Haupt. 77 vidjeti na bogatom zdanju ovih prvih decenija: na H o t e l B o u r g t h e r o u l d u Rouenu, jednom od najljepših primjera ovog prelaznog stila.
Prop. 471 Fantastično bogata dekoracija prekrila je gotičko zdanje.

Jedinstveno skulptorsko arhitektonsko djelo ove rane francuske renesanse nalazi se također u Rouenu: to je g r o b n i c a A m b o i s a u katedrali, koju su od 1520-25 (?) po nacrtu Roland Lerouxa isklesali kipari Pierre Desobaulx, Regnaud Therouyn, André le Flament, Jean de Rouen i drugi dakle zajedničko djelo drevnih francuskih klesara, koji sa velikom vještinom, već u trećem deceniju, primjenjuju, doduše sa kasnogotičkom pretrpanošću, strani likovni jezik. Klasičan primjer brzog širenja umjetničkih oblika!

2. Kompozitni stil Franje I

pretstavlja umjetnost nastalu nakon ovih prvih početaka, otprilike od nastupa Franje I. 1515. pa do dolaska Rossa i Primaticcia, ili tačnije do početka klasične fontainebleauške škole oko 1530.

Kompozitni stil rane francuske renesanse nastaje spajanjem relativno zakašnjelih t.j. quatrocentističkih ornamentalnih elemenata sa nužno domaćim tradicionalnim arhitektonskim zadacima i osjećanjem. On je započeo u područjima najjače koncentracije talijanskog utjecaja. Njegovi začeci su očiti u Amboisu Gaillonu, Ronenu, kako smo to već vidjeli. On se sada razvija u dolini Loire, u Toursu, Blois i Chambordu. Koliko je sudjelovanje Talijana u tim gradnjama, osobito Domenica da Cortona teško je odrediti i premda je upravo njegovo prisustvo u Blois dokazano od 1512-30, ipak nema nikakvih dokaza koji bi dokazali njegovo izravno djelovanje kao arhitekta. U najvažnijem središtu, u Blois

Michel 348 **Blois**

Haupt. 55 Još u vrijeme Louis XII nastao je u tom gradu H o t e l d'A l l u y e , sa gotičkom fasadom, ali sa dvospratnim renesansnim trijemom u dvorištu, još nesigurnog stila i nečiste ornamentike, sa tipičnim "anse de panier" lukovima.

Michel 350 Ali pravi razvoj renesanse označuje gradnja Krila Franje I na kraljevskom dvoru, koje mnogi pripisuju nama već poznatom domaćem arhitektu C h a r l e s V i a r t u . Od 1515. do 1525. nastalo je to divno zdanje bez ukočene i hladne strogosti kasnijeg klasicizma, ali sasvim promišljeno i razrađeno u svim detaljima. Vanjska fasada (3 i 4 spratna) otvara se pejsažu sa dubokim nišama, sa firentinskom loggiom pod strehom, u cjelosti doista majestetičnog dojma. A na unutrašnjoj fasadi taj svečani dojam kao
Michel 351 da se još pojačava sa klasično razrađenim motivom prozora između dva pilastra i bogatim vijencem na vr-
Haupt. 41 hu, iznad kojeg je Viart postavio prozračnu g a l e-
43 r i j u . A o s m e r o k u t n i t o r a n j za stube, taj stari motiv francuskih dvoraca, dobija ovdje riješenje jedne prozračne i otvorene arhitekture.
Haupt. 44 Balustrada vijuga prema gore prateći u spirali polagani uspon stepenica, koje su i iznutra građene virtuozno i raskošno. Sjevernjački motiv zavojnih stuba došao je tu do konačnog riješenja, ali u tuđem talijanskom ruhu.

U unutrašnjosti, usprkos renesansnih elemenata nema još svijesne težnje za s i n t e t s k i m
Haupt. 46 o b l i k o v a n j e m p r o s t o r a , sve je podvrgnuto praktičnoj upotrebi.

Od istog Ch. Viarta čini se da je i fasada V i j e ć n i c e u B e a u g e n c y iz 1526, koja nam pokazuje tu arhitekturu kompozitnog stila na vrhuncu dok P s a l e t t e u Toursu, sa stubišnim tornjem koji anticipira onaj u Blois, pokazuje kakvu intimnost je mogla da oblikuje i ova nova arhitektura.

Michel 353 U **C h a m b o r d u** ,

Haupt. 47 Franjo I je htio, da razvije sav sjaj nove arhitekture, ali na jednoj sasvim specifičnoj temi lovačkog
Haupt. 49 dvorca. Usred šume i zabačenog kraja trebalo je dići lovački dvor sa ogromnim brojem soba. Flankiran sa 4 kule, cio dvor trebao je opet da bude zatvoren četverokutnim pojasom, opet flankiranim sa 4 kule. To se sredovječna fortifikaciona zamisao oblači u novi plašt i sa drugom funkcijom.

Michel 352 Središte cijele zamisli je centralno slobodno stojeće o s m e r o k u t n o s t u b i š t e, koje dvostruko vijuga kroz spratove do lanterne na vrhu, stojeći slobodno na četiri snažna pilastra. Ali
Haupt. 47 usprkos ogromnih razmjera (140 x 105, odn. 60 x 60) arh. P e t e r N e p v e n , zv. F r i n q u e a u nije znao dati odgovarajuću veličinu i arhitektonskoj šemi, koju je uzeo od Viarta, ponavljajući umorno formulu prozora i pilastra. Zidovi su ipak mirni i ozbiljni, tako da tek gotički elementi na krovu (dimnjaci, pignoni) olakšavaju cio dojam. Upravo tu na terasi trebalo je da ovaj lova-
Haupt. 48 čki dvor razvije cio svoj sjaj, sa glavnom lanternom u centru. Ono, međutim, što je novo u unutrašnjosti,
52 to je jedinstveno organiziranje prostora sa velikom centralnom salom u obliku križa, presvođenom kamenim kasetiranim svodom. Ona obuhvaća dva sprata, bilo radi toga što prvi plafon nije izveden ili što je
Haupt. 20 kasnije skinut (to dokazuje i kamin u zidu na desno). A čak i mali prostori, kao soba Franje I su zamišljeni kao jedna p o s e b n a a r h i t e k t o n s k a i d e k o r a t i v n a c j e l i n a , i to je prvi put da se u Francuskoj napušta sredovječno koncipiranje interieura.

Peter Nepven gradio je Chambord od 1524. do 1538., Jacques Coquean od 1538 - 1586, ali dovršen je tek u 17. vijeku. Oni su bez sumnje ostvarili zamjernu i jedinstvenu plastičnu ideju, kojoj sada manjka široki vođeni opkop, u kome bi se zrcalio ovaj tipični "Wasserburg" postavljen usred ravnice.

Po uzoru Chamborda nastaje mnoštvo dvoraca u dolini Loire, tvoreći od tog prekrasnog kraja jedinstven na svijetu ansamble od oko 400 dvoraca (Les chateaux de la Loire).

Haupt. 51 C h e n o n c e a u x , nedaleko Blois, nastaje od 1515. formalno na rijeci Chert. Ph. Delorme ga je 1555. povećao i prebacio preko rijeke. Također u blizini nastaje B u r y (1515) u četverokutu sa
Haupt. 57 velikom galerijom za svečanosti umjesto sredovječne sale. Još značajniji je A z a y l e R i d e a u (1516-24), klasičan tip za ovu gotičko-renesansnu kombinaciju: u uglovima dekorativne kule, zidno platno okrunjeno vijencem na konzolama, sredina naglašena sa 3 prozora iznad njih na krovu opet prozori
Haupt 56 sa pignonom. U dvorištu stube unutar same mase, ali u kvadratu, sa bogatom fasadom. Povećanje otvora prema gore nažalost narušava arhitektonski efekat čitavog tog bogatog dekoriranja. Arhitekt je E t i e n n e R o u s s e a u .

Haupt 58 Ostali dvorci u istom kraju jesu: U s s é, a

osobito L e L u d e , klasičan četverokutni tip sa kulama, sav rastvoren vrtovima i pejzažu. Daleko
Haupt. veći trebao je biti V a l e n c a y , od kojeg
tb.VI. 59 su izgrađena tek dva krila sa snažnim kulama u ugło-
Michel 359 vima, koje se odvajaju od osnovne arhitektonske ma-
se kao posebni paviljoni, bogato raščlanjeni verti-
Haupt. 60 kalama prozora. Unutar te grandiozne mase skriva se elegantno dvorište sa prekrasnim ritmom plitkih lukova.

Za razliku od Njemačke savremene arhitekture opažamo kod Francuza i z g r a đ e n s t i l , s t r o g u f i z i o n o m i j u j e d n e v r l o r a n o o b l i k o v a n e i u s t a l j e n e a r h i t e k t o n s k e f o r m e. To je rezultat jedne osobito povoljne situacije: na visoku kulturu stanovanja, koju je francuski feudalizam razvio u 15. vijeku nadovezala se talijanska renesansa, koje su oblici, daleko uporniji i sistematskije nego li u Njemačkoj, prodirali p r e k o j e d i n s t v e n o g c e n t r a : k r a l j e v s k o g d v o r a s a s r e d i š t e m u d o l i n i L o i r e .

Ta kultura stanovanja očitovala se i u interieuru, u organizovanju novih elemenata, velike galerije u prvom redu. Trijem se redovito ograničava na prizemlje, a kad se prostire kroz sve katove rijetko kada obuhvaća sve strane dvorišta. Iznimka je Lerochefoucault. Osim toga nekoliko specifičnih elemenata francuske gotike razvija ova rana francuska renesansa dalje, a među njima u prvom redu t e m u s t u b i š t a . Nakon onog u Blois treba kao najHaupt. 69 raskošnije istači stubišta u dvorcu C h a t e a u d u n - u i u blago izbočenom kvadratnom tornju otvaraju se dva plitka luka. Izvana je dekoracija pretežno još gotička, a unutra stube vijugaju u osmerokutu kao spirala. Svojim širokim prostorima i
63 predsobljima stube djeluju kao komotna veza među katovima umjesto da ih vertikalno probijaju kao u Chambordu. A kakvu fantaziju može ta arhitektura da razvije upravo u tom građevnom elementu, može se vi-
66 djeti i na, u kvadratnu kulu zatvorenom, stubištu u C h e m a z e , sa gotičkom strukturom, koja je pokrita renesansnim plaštem sa malim osmerokutnim tornjem, koji veže dva gornja kata.

Haupt. 76 Ali ne samo u dvorovima nego i u gradskim kućama francuski su arhitekti ove rane faze znali obrazovati izvjesnu stilsku fizionomiju i podrediti talij.
Prop. 544 forme svom specifičnom osjećanju, kao na k u ć i F r a n j e I. u Parizu, sa jednom trolučnom galerijom u prvom sa tri široka (na 6 dijelova podijeljena) prozora u drugom katu. Ali kao završni rezultat oko 1530. treba smatrati H o t e l d ' E s -

Prop. 545 — c o v i l l e u C a e n u, možda od arh. B l a i s e l e P r e s t r e. To je tih gradskog hotela ali sasvim u renesansnim oblicima. Ono što je najvažnije to je majstorsko k r e i r a n j e p r o t o r n e c i j e l i n e, što se vidi već iz tlorisa. Premda nije građena na načelu simetrije, ravnoteža elemenata je provedena, sa sigurnošću koja anticipira rutinu kasnijih velikih francuskih arhitekata. Ako pogledamo desno krilo opažamo novost: p r o z o r i v i š e n i s u n o s e ć i e l e m e n t, nego trumeaux-i, t.j. medjuprozorni zidovi, koji se kao posebne statičke jedinice dižu u visinu.

Haupt 78 79

Ali za franc. arhitekturu ovog ranog kompozitnog stila značajno je da je p r o s t o r n o v r l o o g r a n i č e n a, čitavi krajevi zemlje prelaze izravno iz kasne gotike u klasicizam. Nje nema na Istoku, a na sjeveru se nalazi u sasvim izoliranim tačkama, kao i u Ile d e F r a n c e. Isto tako nisu bili gušće posijani ni spomenici:

3. Crkvene arhitekture

Haupt 83

Radi se pretežno o pregradnjama ili o dovršenju gotičkih građnja. Tako katedrala u T o u r s u sa pročeljem početim 1426 pokazuje već u gornjim dijelovima (od 1492) naglašene horizontale. Osmerokuti na vrhu radjeni su već u renesansnim oblicima, a renesansa je osobito razvijena u lanternama. To su vrlo rani spomenici tourainske škole, a dovršeni su 1507 od M a r t i n a i B a s t i e n a F r a n ç o i s.

Prop. 535

Ali to su samo površne promjene. T l o r i s i, p r o s t o r i, p a i o b r i s i o s t a j u s r e d o v j e k o v n i. U tom okviru ova rana francuska renesansa zna da razvije ipak vanrednu stvaralačku fantaziju i da strane forme prilagodi starim zadacima. Klasičan primjerak za tu ranu asimilaciju je k o r S. P i e r r e u C a e n u, odnosno kapele koje su oko njega razvile renesansnu arhitekturu i čak vanredno prilagodjene cjelini i prozračnosti kasne gotike. A i na drugim mjestima susrećemo razne renesansne dogradnje ili pregradnje.

Prop. 536 Haupt. 84

Haupt 67

Ali najcjelovitije i najoriginalnije djelo crkvene arhitekture u ovoj ranoj renesansi je crkva u V e t h e u i l u. Započeta u prvim decenijama 16. v., ona se ističe fasadom (možda od arh. Jean Grappin, oko 1550) vrlo originalno i monumentalno koncipiranom. Izmedju dva pilona, sa okruglim tornjićima na vrhu, smješteno je središte fasade sa bogatim portalom. Po strani su velike gole plohe koje veličanstveno djeluju, u svakom slučaju jedno vrlo lijepo i ujedno slobodno rješenje, nevezano nikakvim klasičnim kanonom, oslonjeno na tradiciju možda nekih prošlih romaničkih arhitektura.

Treba medju dogradjanjama renesanse unutar starih gotičkih katedrala spomenuti znatan broj
Haupt 92 91 spomenika, u prvom redu grobnica, koje smo tretirali u poglavlju o skulpturi, ali koje su često vrlo značajne upravo radi svog arhitektonskog momenta. Osim toga treba medju tim dogradnjama spomenuti k o r n e
92 p r e g r a d e, u prvom redu onu u C h a r t r e s u, zatim onu u Limogesu, koja očito pokazuje upliv španjolske arhitekture, a možda i onu u R o d e z u sa
Haupt 97 vanredno lijepo rasčlanjenom, a opet bogatom renesansnom dekoracijom.

4. Razdoblje klasične arhitekture

Klasično razdoblje francuske renesansne arhitekture počima oko 1530, a koincidira sa premještanjem središta države iz doline Loire u Ile-de-France. Nova kulturna politika Franje I nakon povratka iz zarobljeništva pojačala je upliv Talijana. Sam Pietro da Cortona seli 1531 u Pariz i radi na V i j e č n i c i. U novi centar Fontainebleau dolaze, vidjeli smo, Rosso 1531 i Primaticcio 1532, a oko 1540 doći će i klasici visoke renesanse Serlio i Vignola, a J.Martin 1547 izdaje i francuski prevod Vitruvija. U Ile de France m i j e n j a s e n a g l o s t i l g r a d n j e p r e m a v i s o k o r e n e s a n s n o m s h v a ć a n j u F i r e n z e i R i m a, a i domaći klasici Lescot i Delorme djeluju već u ovim posljednjim godinama vladavine Franje I. Naučno upoznavanje sa antiknom arhitekturom dokrajčilo je razdoblje kompozitnog stila. U nizu kraljevskih dvorova očita je osim toga težnja ka p l a n i r a n o m t l o r i s u i j e d i n s t v e n o m k o n c i p i r a n j u prostora.

Haupt 98 Prvi stepen tvori dvorac V i l l e r s - C o t t e r e t s (1532-47), ali mnogo značajniji je dvorac M a d r i d u blizini Pariza. Njegov simetrični tloris već govori o promišljenom grupiranju prostornih elemenata. Dva krila flankiraju manji centar, koji se otvara sa trijemovima. Planiranje stanova već pretstavlja daleko viši stupanj
Haupt 101 nego li u Chambordu, gdje su se sobe za uzvanike nizale u mehaničkoj adiciji. Ali vanjska arhitektura očito govori kako je i dvorac Madrid još uvijek daleko od talijanske klasične renesanse, francuski značaj očit je usprkos neospornog vladanja antiknim "redovima". Arhitekt je P. Gadier (1528-31), a radili su zatim i Ph.Delorme i Primaticio do 1560.

Haupt 100 Još više rasčlanjen u tlorisu i u svom korpusu je dvorac L a M u e t t e (blizu St. Germaine - en-Lay), kojeg je 1541 započeo arh.P. C h a m b i g e s, a dovršio kasnije sam P h i l i b e r t D e l o r m e. Uz srednji dio smještena su na uglovima 4 zasebna tijela sa jednim stanom u svakom od

6 katova. Srednji dio ima 3 kata dvostruke visine. Na taj način stanovi su odijeljeni kao posebne jedinice, a opet sažeti u jedinstvenu arhitektonsku cjelinu. Sve su to masivno gradjeni lovački dvorci od opeke i kamena ("Manoir"), kao što je bio i C h a l l u a u kod Fatainebleaua.

Haupt 103

Sasvim drugačijeg je karaktera veliki kraljevski dvorac St. G e r m a i n - E n - L a y kojeg je na starim temeljima počeo da gradi 1514 Franjo I. ali P i e r r e C h a m b i g e s (+1544) tek od 1539 počeo je sa pravim radom, kojeg je završio njegov šurjak G u i l l a u m e G u i l l a i n 1548. Na starim temeljima nepravilnog peterokuta dižu se masivne fronte iz kamena sa lukovima i prozornim okvirima iz opeke, tako da je slikovit dojam neobično snažan. Tu slikovitost pojačava i to što su prozori smješteni u dubokim nišama, ali usprkos te slikovitosti feudalni ponos monarha izbija iz tog dvorca više nego li iz bilo kojeg drugog. Tu snagu pojačava h o r i z o n t a l n a g o r n j a l i n i j a; d v o r a c j e, n a i m e, p o k r i v e n k a m e n o m

Haupt 102

t e r a s o m, što je sačinjavalo ne samo veliku novost nego i tehnički kuriozitet tog vremena U dvorištu isti motiv ponavlja se u majestetičnom ritmu.

Haupt 27

Drugačiji zadatak riješavala je stara p a r i š k a V i j e ć n i c a, koja je stradala u vrijeme Komune, Stvarna gradnja započela je 1533-1620, ali stara atribucija plana Domenicu da Cortona ne može se održati, tako da i Haupt pomišlja na krug P. C h a m b i g e s a. Srednji dio flankiran je sa dva ugaona paviljona na način sjevernjačkih gradnja. Isto tako ulični prolazi ispod paviljona nisu mogli biti koncipirani od jednog Talijana. A i uopće je ova arhitektura kao renesansa odviše nesigurna i premalo jedinstvena. Treba naravno, voditi računa o tome da je gornji dio dovršen tek za Henrika IV. Prizemlje i dvorišna krila potječu iz najranijeg razdoblja kompozitske arhitekture, a ime Domenica da Cortona iznad jednog portala može govoriti samo za njegovo autorstvo u t o m d e t a l j u Činjenica da je P. Chambiges od 1536 gradski graditelj grada Pariza, mnogo je odlučnija u tom pitanju.

Haupt 106

Renesansa je u to vrijeme već osjetljivo zahvatila i u arhitekturu privatnih gradskih kuća. Tako u Narbonni možemo uzeti primjer sasvim neobičnog gomilanja renesansnih elemenata.

108

K u ć a i z R u e d u T a b o u r y u Orleansu, naprotiv, već ima klasične renesansne

bifore na čistom i lakom pročelju. Ta težnja ka klasičnom komponiranju čistih renesansnih elemenata očituje se vrlo izrazito na pročelju dvorca M e s n i - e r e s (1540-46): u prizemlju trijem na pilonima uz koje su prislonjeni jonski stupovi, gore korintski stupovi nose snažni vrlo istureni vijenac. Krovni prozori sa četiri stupa i trokutnim zabatima, horizontale jako naglašene, površina zida strogo raščlanjena. Taj način vraća se u to doba sve češće, kao na k u ć i u L o n g r e s - u.

Mich. 361 Ili na dvorcu L a B a t i e - d' U r f è gdje nastaje oko 1540 lijepa klasična terasa sa kolonadom, možda od arh. A. J o v i l l y e n a. Sve više prihvaćaju francuski feudalci ove stroge strane oblike, koji za njih pretstavljaju vrhunac kulture i znak, o-

Mich. 362 tmjenosti, oni ih, kao vlasnik dvorca u A s s i e ru, postavljaju i bez neke osobite potrebe na zidove svojih gradnja.

Ali sva ta strujanja prema klasicizmu imaju svoje žarište i svoj najviši vrhunac u velikoj gradnji Franje I., koja je dala i ime čitavom ovom razdoblju, u gradnji dvorca

Fontainebleau.

Haupt. 115 Ali uprkos kraljevog nastojanja i ogromnog angažiranog aparata dvorac u Fontainebleau nije dao osobitih rezultata u arhitekturi eksterieura, u dekoru kao ni u dispoziciji masa. Sam materijal ("grès" iz okolice) nezgodan je za ornamentalno klesanje, a osim toga prosječnost arh. G i l l e s d e B r e t o n-a (1528-47), koji je osim toga zadržao tloris starog gotičkog dvorca - upropastili su efekat koji je trebao da bude sasvim drugačiji.

Mich. 356 Ono što je De Breton gradio, to je u prvom redu sklop zgrada oko o v a l n o g d v o r i š t a s a kolonadom unaokolo i paviljonom zlatnih vratiju na

Haupt. 117 dnu. Ali kako je zapravo nespretno i siromašno ovo gomilanje arhitektonskih elemenata, oko dvorišta, koje će već De Breton produžiti sa krilom, koje će uskoro postati centar novog dvorca tzv. D v o r i š t a b i j e l o g k o n j a. U tom će krilu talijanski umjetnici Rosso i Primaticcio odmah započeti niz velikih

Haupt. 114 116 dvorana. Prva u nizu G a l e r i j a F r a n j e I, koja će postati uzor tolikih kasnijih interieura. Sala Henrika II(1575) dovršena je kasnije, sa kasetiranim svodom i močnim pilonima koji flankiraju prozore. Na zidovima može se naći sve što je talijanski manirizam mogao u to vrijeme pružiti Francuskoj. U tim je prostorima nastala Fontainebleauška škola, koja je vladala francuskom umjetnošću do kraja stoljeća.

Ali u arhitekturi francuski je osjećaj za ravnotežu i za nacionalnu konstrukciju uspio izgraditi

na toj bazi domaću školu. Asimiliravši strane doprinose nekoliko velikih imena već je u slijedećoj generaciji izdiglo francusku arhitekturu na vodstvo u čitavom tadanjem stvaranju.

5. KLASIČNA RENESANSA HENRIKA II I SINOVA

pretstavlja zreo plod talij. renesansnih uplitva. Već za posljednjih godina Franje I. Fontainebleau je bio postao školom domaćih umjetnika, koji su počeli stvarati nov stil i novo osjećanje prostora i masa. Sa nastupom novog kralja javlja se niz imena (uz Ronsarda i Du Bellaya), klasične francuske renesanse: Lescot, De l' Orme, J. Goujon. U m j e s t o I t a l i j e a n t i k a p o s t a j e i z r a v n o i d e a l o m, k o j e g t r e b a s l i j e d i t i i p r o u č a v a t i.

Jedan od prvih modernih arhitekata renesanse, koji ne samo stvara planove nego i rukovodi gradnjom, je upravo J e a n G o u j o n, i to već 1542
Mich. 364 Rouenu, a 1544-47 kod Montmorency-a. A on je osim toga ujedno i teoretičar u talijanskom stilu, piše predgovor i ilustrira Vitruvija i studira geometriju i perspektivu. Teško je shvatiti da bi on, kao i Lescot, mogao imato tako egzaktno znanje o antiknoj arhitekturi bez izravnog dodira s njome, bez mjerenja i istraživanja, koje je dokazano kod De l'Orma i Bullanta, tih tipičnih arheologa i erudita, koji su konačno uveli u francusku tradiciju ono poštovanje prema klasičnom kanonu, smisao za strogu harmoniju, koja će ju do kraja odlikovati.

PIERRE LESCOT (r. oko 1510 - 1578)

Mich. 366 Njegovo je ime vezano u prvom redu uz početak rekonstrukcije kraljevskog dvorca u Parizu, Louvra.

Haupt. 1201 Javlja nam se Lescot prvi put u gradnjama "jubè" u St. Germain Auxerrois, a zatim u kolaboraciji sa J. Goujonom na Fontaine des Innocents (1550), koja nam već pokazuje njegovu strogu klasičnost, i na Hotel Carnavaletu (1544) opet u saradnji sa Goujonom i sa klasičnim osjećanjem kojemu su ova dvojica čini se udarila temelje, koji će trajati preko dva stoljeća.

Mich. 366 Ali glavno Lescotovo dijelo je početak gradnje L o u v r e a (1546) kojeg je započeo već Franjo I. Odmah se započelo gradnjom zapadnog i južnog krila, koja su dovršena za Henrika II. Lescotovo remek djelo je prekrasna fasada uravnotežena u svojoj raščlambi i u svojem arh. elementima, koji bez ikakvog nagomilavanja prekrivaju dva sprata i visoku atiku. Daleko smo od kompozitnog stila iz doline Loire, sve

je klasično i strogo a opet sasvim novo. Sasvim drugačije nego li u Italiji, možda čak i nešto odviše racionalno i akademski nižu se pilastri i prozori, dva bogata skulpirana vijenca naglašavaju horizontalnu raspodjelbu, dok se plastični ukras koncentriše na atici. Cijela fasada oživljena je sa tri rizalita koji se završavaju blagim lukom, tu se nalaze poznate nam skulpture Goujonove. Vjerovatno je da je ipak upravo Goujonova saradnja omogućila pravilnu raspodjelbu ukrasa, koji, uprkos svog bogatstva, nigdje ne opterećuje površine.

Za vrijeme Henrika II (1559) dovršeno je z a p a d n o k r i l o, kasnije je Katarina završila j u ž n o. Naknadno je dvorište podvostručeno, a sve je dovršeno tek za Ljudevita XIV. Ali već Lescot je imao pred očima velik ansambl, kojeg su gradnju ratovi i financijske neprilike usporili. On je ostao ravnatelj gradnje do svoje smrti.

Teoretičari.

Ali najviši rezultati nastojanja započetih oko 1530 god. od Franje I. sadržani su u gradnjama i teoretskim djelima trojice velikih francuskih teoretičara i arhitekata: De l'Orma, Bullanta i Ducerceaua. Njihovo djelovanje zahvaća vladavinu Henrika II, Katarine Medici, Franje II i Karla IX. Glavni zadaci ostaju i dalje: dvorci kralja i feudalaca. Prvi u nizu ove trojice je

PHILIBERT DE L'ORME (+1570)

iz Lyona. Već 1533-36 on putuje po Italiji i studira antiku na licu mjesta. Njegovo veliko teoretsko djelo: " Le premier tome de l'architecture de Ph. De l' Orme" izašlo je mnogo kasnije, g.1567, sa mnoštvom novih ideja i konstruktivnih riješenja. To je djelo dugo ostalo udžbenik za sve francuske arhitekte. Njegova nastojanja stubokom se razlikuju od suhe pravilnosti savremenih studija. Vignole i Palladia: o n j e d a l e k o s a m o s t a l n i j i n a p r a m a a n t i c i, o n j e t r a n s f o r m i r a i s t v a r a l a č k i primjenjuje, kod svojih često novih i originalnih invencija (osobito njegov dorski i jonski stup, tzv. l a c o l o n n e f r a n c a i s e). Nažalost, sva njegova značajna djela su stradala.

Haupt. 125

Imenovan od Henrika II "surintendant des batiment royaux" on je svojom strogošću izazvao mnogo neprijatelja, ali je uveo rad u kraljevske gradnje i gospodarenje i zaveo strogu disciplinu i hijerarhiju.

Haupt. 126

Nakon porušenog dvorca M e u d o n (1553), gradi De l'Orme za kraljevu ljubavnicu Dianu Poitiersku

127 dvorac A n e t (1552), koji je takodjer na pol nestao. Plan se odlikuje aksijalnošću, ali bez akademske ukočenosti, dapače sa slobodom, koja je vidljiva već i na samim ulaznim v r a t i m a (sačuvanim).
128 Ali glasoviti S l a v o l u k na dnu dvo-
129 rišta pokazuje svu strogost teoretičara: tri grčka "reda" dižu se jedan iznad drugog, kao da je De l' Orme htio u tom djelu pokazati svu egzaktnost svoje arhitektonske erudicije.

Od ostalih njegovih gradnja malo se sačuvalo. Porušen je potpuno dvorac S. M a u r, kojeg je već 1537 bio započeo za kardinala Bellaya. Veliko je bi-
Haupt. lo njegovo djelovanje u Fontainebleau (gal. Henrika
118 II), u Ecouenu i u svim ostalim gradnjama. Ali kad je Henrik II umro (1559) De l'Orme je bio srušen od svojih mnogobrojnih protivnika. Mjesto intendanta zauzeo je opet Primaticcio, koji je kroz to vrijeme radio samo na interieurima. De l'Orme je u to doba napisao svoje teoretsko djelo. Ali Katarina Medici
Haupt. ubrzo ga je pozvala (1563) i on je za to vrijeme
131 izveo svoje najveće životno djelo p a l a č u T u i l e r i e s, nedaleko Louvrea, koja je takodjer stradala u vrijeme Komune. Kolosalna zamisao, koncipirana je sasvim aksialno i simetrično, izvedena je samo djelomično. Prostor od 188 x 118 m podijeljen je na 7 dvorišta sa mnoštvom arhitekton-
Haupt. skih jedinica. Ali De l'Orme je dospio izgraditi sa-
130 mo dva pročelja prema vrtu, izmedju dva paviljona proteže se dugi trijem sa stupovima u De l'Orme francuskom stilu; srednji paviljon je sa kupulom. Nakon De l'Ormove smrti 1570 nastavio je gradnju Bullant, isprva po njegovim planovima.

Haupt Treba medju najstroža klasična djela De l'
132 Ormove arhitekture ubrojiti već poznati G r o b F r a n j e I u St. Denisu. To je u stvari trijumfalni luk na podnožju, sa pobočnim stranama povučenim natrag.
Možda bolje nego li igdje drugdje na tom se spomeniku vidi sva strogost mali i profinjeni sklad De l' Ormove umjetnosti.

JEAN BULLANT (od 1510 - 1578)

potomak je takodjer jedne stare graditeljske obitelji, erudita i arheolog ujedno, koji putuje po Italiji i piše teoretske radove. Najvažnije, Reglo generale d'Architacture des cinq manieres de colones, izašlo je 1564. Bio je skupa sa De l'Orme u administraciji gradnja Henrika II. i skupa s njim smjenjen 1559, ali kasnije opet uspostavljen.

Glavni dio njegove aktivnosti odvijao se za

Connetabla Montmorencya, pretežno u d v o r c u E c o u e n kod Periza, koji je u svom većem dijelu izgradjen počevši od 1538 od nekog nepoznatog arhitekta (možda Billard, jer Goujon je u to
Mich. 371 doba još u Rouenu). Već prije 1561 može se ustanoviti prisustvo Bullanta u Ecouenu. Njegovo djelo je "veliki red" (prvi u Francuskoj 1560) na lijevom krilu, u korintskom stilu bez zabata. Teško da se može zamisliti veća suprotnostizmedju gradnje i dogradnje, i z m e d j u a r h i t e k t u r e u p r a v o m s m i s l u r i j e č i i a r h i t e k t u r e k a o d e k o r a. To je očito plod čistog teoretičara, koji ide za svojim fikcijama bez obzira na funkciju i svrsihodnost, p a č a k b e z o b z i r a i n a s a m e s t e t s k i d o j a m. To isto se može reći i za dogradnju desnog krila, koja doslovno na krovu
Haupt. 134
135 zgrade ponavlja motiv pročelja antiknog hrama. To se ponavlja i na m a l o m d v o r c u u C h a n t i l l y -u, gdje je za istog Monmorencija takodjer dodao okvir portala u obliku velikog triumfalnog luka. Kad je kasnije iza 1570 nastavio De l'Ormovo veliko djelo, T u i l l e r i e s, on je i tamo na ugaonim paviljonima stavio svoj "veliki red". Ali sve je to propalo. kao što je propao
Haupt. 178 i d v o r a c S o i s s o n, kojeg je nakon toga gradio za Katarinu Medici, koja ga je toliko okupirala u posljednjim godinama života. Radio je u to vrijeme Bullant na velikoj r o t o n d i V a l o i s za grobnicu Henrika II i Katarine, koje nacrt Geymüller pripisuje Primaticciu. Nakon Bullantove smrti 1578 tu kapelu, prekrasnu rotondu, koja je trebala biti uzor klasične arhitekture, nastavio je 1582 Baptiste Du Cerceau, ali dovršena nije bila nikada. G. 1719 je porušena.

Jacques Androuet Du Cerceau (st.1510 12 iza 1584) je najstariji od te glasovite obitelji graditelja Du Cerceau i najplodniji teoretičar franc. renesanse. Od 1534 - 84 on je izradio na stotine i čak hiljade skica i nacrta, počevši od arhitektonskih detalja (ornamenta, kolumna i sl.) do originalnih i idealnih planova velikih dvoraca. Za historičara još je možda značajnije veliko njegovo djelo: Le p l u s e x e l l e n s b a s t i m e n s d e F r a n c e (1576, 1579), u kojem on daje u nacrtima rekapitulaciju franc. arhitekture kroz pol stoljeća od 1530-80, dakle u stvari historiju renesansne arhitekture od dvorca Gaillon i Amboise do najnovijih gradnja. Kako su mnoga od tih djela propala ili pretrpjela kojekakve promjene Du Cerceau-ovo djelo je dragocjen prilog za poznavanje ove tako zanimljive faze nastajanja novije francuske arhitekture.

Jacques Du Cerceau je samo nekoliko svojih

Haupt. 137 138 zamisli počeo da ostvaruje. U prvom redu je to d v o r a c V a r n e u i l, izgradjen samo u jednom dijelu. Front prema parku sa velikom terasom može nam dati pojam o njegovom stilu, sa visokim prozorima izmedju dvostrukih kolumna i b o g a t o u k r a š e n i m a t i k a m a u g a o n i h p a v i l j o n a. Samo je jedan Francuz bio u stanju ovakvo bogatstvo arhitektonskih i dekorativnih elemenata komponirati u jednu još uvijek elegantnu, preglednu i uravnoteženu cjelinu.

Haupt. 139 Takodjer je ostalo samo napola dovršeno njegovo veliko djelo, dvorac započet od Karla IX., C h a r l e v a l. To je najveća idealna zamisao jednog feudalnog dvorca visoke renesanse u Francuskoj. Sa bogatstvom elemenata, prospekata i veličinom masa trebao je taj dvorac da natkrili sve ono što se do tada sagradilo i to ne samo u Francuskoj. Oko prednjeg donjeg dvorišta (la Basse cour, 160 x 160) grupirano je 11 krila na 4 kata, tvoreći sa svake strane još po dva manja dvorišta; tu su stanovi za dvor i uredi. Kroz dvostruke stube uspinje se u pravi dvor, koji je kao kvadrat sa jako naglašenim ugaonim paviljonima grupiran oko drugog dvorišta veličine 100 x 100 m. Ovalnim stubama prelazilo se dolje u park, tako da je cio ansamble trebao imati 800 m u dužini, a opkoljenim vodenim opkopom trebao je da slikovitošću i bogatstvom pretstavi svijetu snagu i ljepotu Karlova kraljevstva. Ali ako pogledamo kakva je izvana morala biti ta arhitektura odmah ćemo opaziti nemoć stvarnog plastičnog oblikovanja, nespretnost u oživljavanju monotonog platna, kojeg Ducerceau uzaludno nastoji oživiti udvostručavajući ponegdje svoj "ordre colossale", i razradjujući prozorske timpane u baroknom smislu. Manjka barokna mogućnost igre sa rizalitima i plastičnim tijelima, a renesansna sitna dekoracija usporava ritam velikih oblika.

Haupt. 140

Jacquesov sin B a p t i s t e D u C e r c e a u vodio je gradnju do smrti Karla IX (1574) kad je obustavljena. Svakako sa Bullantom i Du Cerceau-om "veliki red" uveden je u Franc. arhitekturu kao mehaničko pojačanje učinka. On se u to vrijeme može naći i na gradskim kućama, kao na Hotelu Lamoignon u Parizu. Javljaju se i ostali talijanski elementi, kao rustika na pr., od koje vrlo lijep primjer možemo vidjeti na M a l o j g a l e r i j i L o u v r e a, koju P i e r r e C h a m b i g e s ml. gradi u elegantnom ritmu.

Haupt. 141

Sva ta velika francuska arhitektura rješavala je skoro jednu jedinu zadaću, glavnu doduše zadaću ovog feudalnog vremena, zadaću kraljevskog i uopće feudalnog dvorca. To je bila njena glavna i najnaprednija razvojna linija. Ostali zadaci:

crkvena arhitektura, zatim gradnja gradskih kuća i vijećnica nalazili su se u o s j e t l j i v o j r e t a r d a c i j i, a gradjevna aktivnost u tim vrstama, je osim toga bila mnogo manja i oskudnija.

Haupt. 146 Možemo kao očiti primjer takve retardacije navesti H o t e l C a b u u Orleansu, sa očiglednim oslonom na ranorenesansne oblike. U Burgundiji, na Istoku, čitava renesansna dekoracija je čisto plastičnog karaktera, bez ikakve tektonske funkcije, često sa nordijskim zapravo njemačkim karakterom. Tipičan primjer je privatna kuća iz r u e d e s F o r g e s u Dijonu.

Haupt. 150

Drugi značajni arhitektonski zadatak, g r a d s k a V i j e ć n i c a, nije u Francuskoj imala niti iz daleka ono značenje, koje je imala u Njemačkoj i ostalim nordijskim zemljama. Na V i j e ć n i c i u B e s a n ç o n u možemo odmah zapaziti pretrpavanje zidnog platna s arhitektonskim elementima, a sam središnji rizalit sa glavnim vratima i osmerokutnim tornjićem lijep je primjer provincijske slobode u primjeni novih oblika. Ono što je značajno na tom pročelju to je sasvim nov i moderan pokušaj da se dekorativno raščlanjenje zida pilastrima zamjeniti jednostavnim r i t m o m p r o z o r a.

Haupt. 151

155 Kao lijep primjer tog originalnog ritmiziranja površine sa samim osnovnim arhitektonskim elementima možemo uzeti V i j e ć n i c u u L a R o c h e l l e. Na visokom katu izmjenjuju se veliki prozori sa nišama, koje su flankirane elegantnim korintskim polukolumnama; na krovu izmjenjuju se u odgovarajućem ritmu prozori sa tablama, a dolje, u trijemu, po dvije kratke dorske kolumne sa pojasevima izmjenjuju se u ritmu sa većim interkolumnijama ispod velikih prozora.

Drvena gradnja ne igra po gradovima onu ulogu kao još u 15 vijeku. Ponegdje taj francuski "Fachwerkbau" pokazuje tendence imitiranja kamene arhitekture (pilastara, na pr.)

Haupt. 156

Crkvena arhitektura klasičnog razdoblja.

Još uvijek nema velikih zadataka na području religiozne arhitekture. Tu i tamo nastavljaju se neke dogradnje u duhu nove umjetnosti, vrše se neke pregradnje ili proširenja.

U koliko se nova umjetnost na nekim mjestima nameće sa većim impetusom, sredovječna prozračnost prostora ostaje i dalje osnovna oznaka francuskih interieura, a i silhueta pročelja ostaje kao na starim katedralama. Samo neki renesansni motivi i pojedinosti akumuliraju se i to ne uvijek prema klasičnim zakonima novog stila.

Haupt. 164 Najbolji primjer takve simbioze je S t. E t i e n n e d u M o n t u Parizu. To je tip "Hallenkirche" sa tek nešto uzdignutim srednjim brodom i s emporama. Ali umjesto teških renesansnih pilona u stilu 16 vijeka, nalazimo vitke okrugle stupove, koji slijede potpuno gotsku tradiciju, rješavajući na isti način i problem svoda. Gradjena je ta crkva od 1517 do zadnje trećine stoljeća kad je Pierre Biard dao vanredno rješenje korne pregrade sa lakim lukom " anse de panier" i prozračnim s p i r a l n i m s t e p e n i c a m a, koje se sa svojom ajouriranom ogradom s upravo fenomenalnom lakoćom penju uz okrugle stubove. Perzistiranje gotičke tradicije osjeća se u čitavoj koncepciji ove tobože renesansne crkve. De l'Orme i njegovi učenici pokušavali su ipak dovesti do izvjesne klasičnosti te tendence. Primjer takovog uspjelog rješenja, makar u malom razmjeru, je k a p e l a u z k o r c r k v e u N o g e n t s u r S e i n e iz 1554. Tri široka renesansna prozora sa renesansnim "Stabwerkom" flankirana su sa kompozitnim pilastrima (i jednom kolumnom), koji imitiraju gotičke kontrafore. Nad konzolama klasično profilirani vijenac sa ajouriranom ogradom. Piramide i gargouille vežu cijelo to arhitektonsko tijelo sa gotičkom tradicijom i ostalom arhitektonikom crkve. Ali to vanredno rješenje u ovom teškom problemu asimiliranja renesansnih oblika nije nažalost bilo nastavljeno.

Prop. 538 Možda od istog arhitekta je sjeverni transept, Sv. K l o t i l d e u L e G r a n d A n d e l y. Upotrebljeno je, medjutim, na tom pročelju mnogo više sredstava i arhitektonskih elemenata Dolje jonski, a gore korintski stupovi, dvovratni portal, zatim niše, galerije, ograde, ali u cjelini još se osjeća labilnost teorije i pomanjkanje sigurnosti u komponiranju inače stilski čistih elemenata.

Upliv J. Bullanta može se takodjer zapaziti u B e l l o y (1555), u O t h i s-u, dok je njegova kapela i ona u E c o u e n u.

Haupt. 167 Velika crkva u G i s o r u dobila je sada svoje zapadno pročelje, sjeverni toranj je završen sa galerijom i neobičnim osmerokutnim završetkom, dok je cio arsenal rano - i visokorenesansnih elemenata nagomilan na tom pročelju bez ikakvog osjećanja za strogu provedbu stila. O b i t e l j G r a p i n sprovela je tu gradnju od 1515 do 1560, i na njoj se može pratiti čitavo postepeno sazrijevanje renesanse u Francuskoj. Na nedovršenom južnom zvoniku, na pr., vidimo već klasične elemente, čak i "Strebepfeiler" razriješava se u tri spnata dvostrukih ko-

lumna. U loggi iznad portala vidimo opet klasiku De l'Ormeva i Goujonova kruga kako se nespretno nadovezuje na arhitekturu portala. Teško je, medjutim, zamisliti kakvo rješenje je trebao na vrhu dobiti.sam južni toranj, koji je ostao nedovršen.

Haupt. 168

Ipak francuska arhitektura je dala, nakon tornjeva katedrale u Toursu, nekoliko lijepih rješenja renesansnog zvonika. Osim onoga u C h a r s u , Bressuire-u i Loches-u, treba istaći teški, ali skladni zvonik u B l o i s, na kome se sa svake strane tri "Strebepfeiler" razrješavaju u dvostruke kolumne, podržavajući tako vertikalnu tendenciju. Ali dvostruki tornjevi ostvareni su samo u

Haupt. 169

D i j o n u* n a S t. M i c h e l u.
Iznad trolučnog njegovog djela (1537) sa portalima dižu se četverospratne mase zvonika opet sa vertikalnim "Strebepfeilerima". Na vrhu osmerokutna tijela sa visokim atikama i kamenim kupolicama. Gradnjadovršena 1661.

Posebno poglavlje u crkvenoj arhitekturi Francuske, a osobito u rješavanju zvonika čine bretanjske crkve. Njihovi oblici vezani su još uvijek za neobičnu domaću tradiciju snažnih i širokih masa drevne bretanjske romaničke i gotičke arhitekture. Renesansa daje toj pučkoj arhitekturi novu dekoraciju. Osmerokutna gotička piramida javlja se još uvijek vrlo često na ovim malim i jednostavnim crkvama, ali u sklopu vrlo neobičnih elemenata, kao u L a R o c h e - M a u r i c e. Renesansnu kupolicu sa lanternom i četiri manje lanterne iznad ugaonih pilastara ima crkva u S. T h e g o n n e c u. Upravo ta crkva može nam poslužiti kao primjer tipično bretanjskog kompleksa p r o š t e n i č k e c r k v e, uz koju je obično dignuta zgrada za moći i kalvarija sa križevima (P l e y b e n, P l o u g a s t e l, R o s c o f f, S i g u n). Svi ti elementi složeni su često u vrlo slikovite cjeline.

Haupt. 171

I po ostalim pokrajinama, u Champagni, Normandiji, na jugu, asimilacija renesanse dala je često vrlo zanimljiva rješenja. Ali gradjanski vjerski rat je u drugoj polovini stoljeća zadao težak udarac renesansnoj arhitekturi, kao što je dokrajčio renesansno razdoblje ne samo u likovnoj umjetnosti, nego i u književnosti. Od 1561 do 1594 hugenotski ratovi, koji su obuhvatili čitavu vladavinu Karla IX (1560 - 1574) i Henrika III (1574 - 89),opustošili su cijelu zemlju. Slikarstvo i skulptura, vidjeli smo, doživljuju također u tom vremenu cezuru od koje se nisu tako brzo oporavili. To je doba krize humanizma ne samo u Francuskoj nego u cijeloj Evropi.

Sa Henrikom IV. g. 1594 došlo je do smirenja

početkom nove epohe 17 vijeka. Prema tome stvarno renesansno razdoblje u Francuskoj likovnoj umjetnosti traje vrlo kratko vrijeme: od nastupa Franje I (1515) ili bolje od 1529 do Bartolomejske noći 1572. U tom kratkom razdoblju francuska nije u svim umjetničkim vrstama uspjela da provede recepciju i asimilaciju renesanse kakva je bila nastala u Italiji. Ona je u slikarstvu recepciju sprovela do stadija jednog površnog manirizma, do fontainebleauške škole. U kiparstvu ona je, zahvaljujući velikoj tradiciji gotike prešla od površne manirističke recepcije do asimiliranja u višem stvaralačkom smislu čak i prije cezure, koja nastaje sa gradjanskim ratovima nakon 1561. Trojica velikih kipara Bontemps, J. Goujon i G. Pilon dali su osebujna i originalna djela, koja po svojoj umjetničkoj vrijednosti stoje u razini najboljih ostvarenja talijanskog manirizma kod Gianbologne i Cellinija, na primjer. Ali dostignuća ovog kratkog razdoblja, od nekoliko decenija, koje u 16. vijeku sačinjava francusku renesansu, najveća su upravo u arhitekturi. Od svih evropskih nacija upravo Francuska je uspjela da kontinuiranu infiltraciju talijanskih renesansnih forma uzdigne do u višem smislu kreativne asimilacije, do stvaranja novog stila u pravom smislu te riječi t. zv. kompozitnog stila, a zatim do svoje klasične arhitekture jednog Lescota, De l'Orma ili Du-cerceau-a. Već oko polovine stoljeća visokorenesansna arhitektura Francuske ima strogost klasike, koja je daleko od palladijevskog akademizma i na kojoj će počivati skoro čitava buduća evolucija velike francuske razvojne linije, a dobrim dijelom i evropske arhitekture uopće.

——— ooo ———

Razvoj grobnica

1) u Lucci 1325 g. [Del Caretto - najljepša

2) Zidna grob. u niši, Firenza Rosseli

3) — — u niši sa sarkofagom [Da Settignano - grobnica [illegible]

4 Sansovino 16. st.

Rim - Giulio Lombardi - Vendramini [illegible]

Francuska

Klaus Sluter – grob Filipa (1 figura)
Klaus de Werve – hercega Ivana i Margarete (2 figure
Mišel Kolomb – grob Franje II. i Margarete (2–n. lavovi
na uglu 4 lika
} sarkof

Grob u niši – zrela gotika i renes.

Grob Filipa Lijepog – pripisuje se Della Porti – simbioza got. i ren. i lik 2 puta, dole u sarkofagu i gore na sarkof. – pretp[illegible].

Guido Mazzoni – grob Karla VIII – klečeći likovi (prvi.) na sarkofagu

Le[illegible] – grob kardinala Amboa (pol. 16. v.)

Giov. Giusti (radionica u Turu) – kombinacija ležećeg[2] i klečećeg[1] lika u mauzoleju.

Delorme i Bontan – grobovi Franje I.
Germen Pilon – grob Henrika II i Katarine Medici (klečeći i ležeći likovi)
Grob, niša i sarkofag na njemu konjanik (grob Luja de Brezea)

S A D R Ž A J

Strana

I. Slikarstvo Nizozemske u 15 vijeku 5

1. Uvod: Nastajanje realizma na Sjeveru 5

Turinsko - milanski rukopis 24
Društveni i kulturni uslovi nizozemskih pokrajina . . 28
Društveni i kulturni uslovi Burgundije 32
Kulturni život. Književnost i muzika 33

2. Flandrijska škola 36

Hubert van Eyck 36
Jan van Eyck 39
Petrus Cristus 44
Justus van Gent 45
Hugo nam der Goes 45
Hans Memling 47
Gerard David 49

3. Tournais i Bruxelles 50

Robert Campin 50
Majstor iz Flemallea 50
Jacques Daret 51
Rogier van der Weyden 51

4. Louvain i Antwerpen 54

Dirk Bouts 54

5. Sjeverna Nizozemska (Haarlem, Leiden i t.d.) 55

Albert Ouwater 56
Geertgen tot sint Jans 56
Majstor slike Virgo inter virgines 57
Hieronymus Bosch 59

II. Slikarstvo Nizozemske u 16 vijeku 65

1. Antwerpenska škola 67

Quentin Massys 67
Joos van Cleve 68
Majstor ženskih polufigura 69
Joachim de Patinir 69
Herri met de Bles 70
Jan Wellenez. de Cock 70
Antwerpenski majstor oko 1520 70
Jan de Beer 70
Jan Gossarit, Mabuse 70

2. Južna Nizozemska 71

Bernaert van Orley 71

3. Sjeverna Nizozemska (Leiden, haarlem, Amsterdam, Utrecht) 72

Jan Mortaert 72

Jacobson Cornelisz van Oostsanen 73
Cornelius Engelbrechtsen 73
Lucas van Leyden 74
Jan van Scorel 75
Pieter Kempener 76
Marten van Helmskerck 77

4. Južna Nizozemska nakon Orleya 77

Pieter Pourbus 77
Lambert Lombard 77
Michiel Coxie 77

5. Romanisti i žanr - slikari u Antwerpenu 77

Pieter Colcke van Aalst 78
Jan Sanders van Hemessen 78
Majstor izgubljenog sina 78
Pieter Aertsen 79
Jan van Amstel 79
Pejzažisti oko polovine 15.v. 80

6. Slikari druge pol. 16. vijeka (visoki romanizam) . . 80

Frans Floris 81
Wilhelm Key 82
Martin de Vos 82
Cornelius van Cleeve 83
Antonis Mor 83

7. Pieter Brueghel 84

8. Pejzažisti s kraja stoljeća 94

Lucas van Valckenborch 94
Gillis van Comixkloo 94
Paul Brill 95
Jan Brueghel st. 95
Roelant Severy 95
Hans Vredeman de Vries 96
Hendrick van Steenwijk st. i ml. 96

III. Njemačko slikarstvo 16 vijeka 97

1. Nürnberška škola 101

Albrecht Dürer 101
Hans von Kulmbach 111
Hans Leonard Schäufelein 111
Druga generacija Dürerovih sljedbenika 112
Hans Baldung Grien 112

2. Mathis Neithard Gothard (Grünewald) 113

3. Švicarska škola 119

Urs Graf 119

Hans Leu ml. 120

4. Švapska škola - Ulm 120
Martin Schaffner 120

5. Švapska škola - Augsburg 120
Hans Burgmair 120
Ulrich Apt 122
Jörg Breu st. i ml. 122
Leonhard Beck 122
Christoff Amberger 123
Hans Holbein ml. 123

6. Dunavska škola 127
Albrecht Altdorfer 128
Wolf Huber i ostali 135

7. Saska škola 135
Lucas Cranach st. 135

IV. Skulptura 16 vijeka u Nizozemskoj 142
Johan Mone 143
Pierre Coeck 143
Jacques Dubroeuq 144
Hubert Gerhard i Adrien de Vries 144
Cornelis Floris 143

V. Arhitektura renesanse u Nizozemskoj 145

1. Flamanska arhitektura 145
2. Holandeška arhitektura 145

VI. Skulptura renesanse u Njemačkoj 146
1. "Rana klasika" renesansne skulpture 148
Adam Krafft 148
Peter Vischer st. 148
Hans Seyffer 150
Majstor Isenheimskog oltara 151
Augsburški krug i ostali 151

2. Njemački renesansni "protobarok" 152
Hans Bachoffen 152
Hans Leinberger 153
Claus Berg 153

3. Protobarokni manirizam 154
Majstor A.L. 154
Benedikt Dreyer 155

4. Renesansni smjer 155

Adolf Daucher 156
Hans Daucher 156
Loy Hering 156
Konrad Meit 156
Herman Vischer ml. 157
Peter Vischer ml. 157
Hans Vischer 158
Paul Vischer 158

VII. Arhitektura renesanse u Njemačkoj 158

1. Južna Njemačka - Augsburg 161

Elias Holl 161
Nürnberg i Jacob Wolf 161
Prag 162
München 163
Landshut 163
Stuttgart 164
Heidelberg 164

2. Sjeverna Njemačka 165

Saska i Šlezija 165
Srednjonjemačko područje Harza 167
Područje nizozemskog utjecaja 167

Umjetnost renesanse u Francuskoj

VIII. Slikarstvo 171

1. Fontainebleauška škola 172

2. Portretisti. Jean Clouet 174

François Clouet 175
Jean Cousin st. 175
Corneille de Lyon 175

IX. Skulptura renesanse u Francuskoj 176

1. Talijanski skulptori u Francuskoj 178

Francesco Laurana 178
Guido Mazzoni 179
Jean Just 180

2. Domaće škola 181

Ligier Richier 182
Jean Goujon 182
Pierre Bontemps 184
Germain Pilon 185

I. Arhitektura renesanse u Francuskoj 186

1. Prvi prodor talijanske renesanse 187
2. Kompozitni stil Franje I. 189
3. Crkvena arhitektura 193
4. Razdoblje klasične arhitekture 194
5. Klasična renesansa Henrika II. i sinova 197

Pierre Lescot 197
Philibert de l'Orme 198
Jean Bullant 199
Crkvena arhitektura klasičnog razdoblja 202

I S P R A V C I

Str.	3	redak	10	odozgo	umjesto	Dvoržák	treba da bude	Dvořák
"	5	"	2	"	"	Sjeveru	" "	sjeveru
"	7	"	17	odozdo	"	čulno	" "	čulno,
"	7	"	16	"	"	geistesgesch.	" "	Geistesgesch.
"	8	"	21	odozgo	"	zakonitosti	" "	zakonitosti Giottove
"	8	"	10	odozdo	"	skolastika	" "	skolastike
"	9	"	17	odozgo	"	perceptive	" "	perceptivne
"	9	"	22	"	"	komponenta	" "	komponenta;
"	10	"	4	"	"	altvieder.	" "	altnieder.
"	13	"	24	"	"	Karol	" "	Karel
"	13	"	28	"	"	prouročio	" "	prouzročio
"	14	"	10	"	"	vojvoda	" "	vojvode
"	18	"	22	"	"	i problem	" "	i s time bi bio prihvaćen i riješen problem.
"	19	"	23	odozdo	"	sintemiziraju	" "	sintetiziraju
"	20	"	9	odozgo	"	neprodukcije	" "	reprodukcije
"	20	"	15	"	"	kao	" "	kao i
"	20	"	27	odozdo	"	očitovati	" "	odraziti
"	21	"	7	odozgo	"	na što	" "	na to što
"	21	"	9	"	"	je to	" "	je
"	21	"	23	"	"	Jobocus	" "	Jodocus
"	21	"	18	odozdo	"	previđa	" "	i previđa
"	22	"	4	odozgo	"	visoku umjetničku	" "	visoka umjetnička
"	22	"	27	odozdo	"	šematizma sa	" "	šematizma t.j.sa
"	22	"	17	"	"	do Zevio	" "	da Zevio
"	22	"	17	"	"	centile	" "	Gentile
"	22	"	9	"	"	ligičnu	" "	logičnu
"	24	"	9	"	"	Henres	" "	Heures
"	25	"	2	odozgo	"	henneguško	" "	henegauško
"	25	"	26	odozdo	"	humanističkim	" "	luminističkim
"	25	"	11	"	"	can Eyclen	" "	van Eycku
"	28	"	16	odozgo	"	među članove	" "	međučlanove
"	29	"	13	"	"	tr.	" "	trg.
"	29	"	12	odozdo	"	Haimant	" "	Haimaut
"	30	"	17	"	"	patricijata,	" "	patricijata
"	32	"	9	odozgo	"	samosvijesti	" "	samosvijesti kod
"	32	"	23	odozdo	"	vlasti,olakšano	"	vlasti je olakšano
"	32	"	13	"	"	Hamuroi	" "	Namuroi
"	33	"	23	"	"	verzijom,Roman de Renard-a	" "	verzijom "Roman de Renarda"
"	33	"	19	"	"	(1235-1300)	" "	prebaciti u 21 redak odozdo iza Maerlandt
"	34	"	7	odozgo	"	bratovštine	" "	bratovština
"	34	"	25	odozdo	"	procvata	" "	procvata slikarstva

Str.	34	redak	2	odozdo	umjesto	Ordinanuma treba	da bude	Ordinariuma
"	35	"	21	odozgo	"	de Rrse Arca- delt	"	"	De Rore, Arcadelt
"	36	"	7	"	"	Brüxllu	"	"	Bruxellesu
"	36	"	22	odozdo	"	korist sa	"	"	korist,te ćemo sa
"	36	"	13	"	"	propisati neki	"	"	pripisati i neko
"	37	"	4	odozgo	"	nerealna	"	"	nerealan
"	37	"	26	"	"	repertus	"	"	repertur
"	37	"	5	odozdo	"	(Uzgred	"	"	Uzgred
"	37	"	3	"		nedosljednosti)	"	"	nedosljednost.
"	38	"	8	odozgo	"	dinamike	"	"	dinamika
"	41	"	7	"	"	Brügge	"	"	Brüggea
"	42	"	15	"	"	Sv.Donecijana	"	"	Sv.Donecijana,vanredna je i
"	49	"	1	odozdo	"	sl.	"	"	slici
"	53	"	20	"	"	tragove, prve	"	"	tragove prve
"	53	"	7	"	"	veliki	"	"	velik
"	54	"	10	odozgo	"	Dick Bonts iz	"	"	Dirk Bouts u
"	54	"	11	"	"	Lonvaina	"	"	Louvain
"	55	"	12	"	"	Heidrich	"	"	Heidrich 51
"	56	"	7	"	"	moglo	"	"	mogla
"	57	"	26	"	"	šematiza	"	"	šematizam
"	58	"	18	"	"	gradova;	"	"	gradova
"	59	"	21	"	"	A.Bisch	"	"	A.Bosch
"	61	"	2	odozdo	"	nečeg ljudskog i velikog	"	"	nešto ljudsko i humano
"	65	"	7	odozgo	"	Voranssetzungen	"	"	Voraussetzungen
"	65	"	8	"	"	označena	"	"	označena, prvo
"	65	"	11	"	"	dramatičnim	"	"	zatim,dramatičnim
"	65	"	1	odozdo	"	laiciziralo	"	"	laicizirala
"	70	"	19	odozgo	"	kantastiku	"	"	fantastiku
"	73	"	7	"	"	Jocobom	"	"	Jocobszon
"	77	"	2	"	"	Jabosz.	"	"	Jacobsz.
"	78	"	2	"	"	von	"	"	van
"	80	"	17	odozgo	"	similira	"	"	asimilira
"	86	"	9	odozdo	"	id	"	"	ide
"	87	"	11	odozgo	"	Patimir	"	"	Patinir
"	87	"	23	"	"	nastaje	"	"	nestaje
"	89	"	12	odozdo	"	1564)	"	"	(iz 1564)
"	93	"	1	odozgo	"	one	"	"	on
"	99	"	13	odozdo	"	grünewaldovim	"	"	Grünewald-ovim
"	101	"	22	odozgo	"	irealističku	"	"	realističku
"	103	"	12	"	"	podložne,	"	"	podložne
"	105	"	3	odozdo	"	Giorginia	"	"	Giorgiona
"	110	"	18	odozgo	"	nizozemskim	"	"	nizozemskom
"	110	"	24	odozdo	"	Pakropis	"	"	bakropis
"	111	"	11	odozgo	"	renesanse	"	"	renesansan
"	111	"	13	"		predodžbnom	"	"	predodžbenom
"	111	"	22	"	"	Kulmnach	"	"	Kulmbach
"	111	"	10	odozdo	"	Gern.	"	"	Germ.
"	112	"	16	odozgo	"	da nalazi	"	"	da se nalazi

Str. 112	redak	23	odozgo	umjesto	dosiže	treba da bude		dosiže sjaj
" 113	"	1	"	"	kojim se	"	"	kojim
" 114	"	24	"	"	Gaser	"	"	Glaser
" 114	"	25	"	"	Oahre	"	"	Jahre=
" 115	"	7	"	"	ramama	"	"	ranama
" 115	"	9	bdozdo	"	i dovoljno	"	"	dovoljno
" 117	"	14	"	"	Granacha	"	"	Cranacha
" 117	"	6	"	"	noracionali-stičkoj	"	"	"neracionali-stičkoj"
" 119	"	5	odozgo	"	vrata	"	"	vrsta
" 120	"	18	"	"	vijeku,zamire"		"	vijeku zamire
" 120	"	24	odozdo	"	Dürer	"	"	Düreru
" 121	"	6	"	"	Patmom	"	"	Patmosu
" 123	"	18	odozgo	"	nam stil	"	"	nam je stil
" 125	"	9	odozdo	"	žene Henrikove. Jane	"	"	žene Henrikove Jane
" 126	"	24	"	"	bilo	"	"	bio
" 128	"	19	"	"	tlu, stoji	"	"	tlu on stoji
" 130	"	9	odozgo	"	u	"	"	und
" 131	"	5	"	"	jedino	"	"	jedina
" 137	"	20	"	"	predwittenbur-škog	"	"	predwittenberškog
" 140	"	23	"	"	slikar	"	"	"slikar
" 141	"	3	"	"	neobuzdan	"	"	neobuzdani
" 142	"	8	"	"	interesiranja	"	"	interesovanja
" 143	"	9	odozdo	"	U	"	"	u
" 145	"	23	odozgo	"	od	"	"	ou
" 145	"	26	"	"	Brügge	"	"	Brüggeu
" 145	"	1	odozdo	"	izvojevala	"	"	izvojevalo
" 147	"	4	odozgo	"	sami	"	"	rani
" 147	"	9	odozdo	"	u	"	"	k
" 148	"	6	odozgo	"	Kraft	"	"	Krafft
" 148	"	18	"	"	Kraft	"	"	Krafft
" 149	"	11	odozdo	"	romantike	"	"	romanike
" 151	"	1	"	"	ozna	"	"	označiti kao
" 152	"	13	"	"	v.	"	"	v.Gemmingena
" 154	"	13	odozgo	"	posljednji	"	"	to su posljednji
" 156	"	12	"	"	sin	"	"	sin je
" 157	"	2	"	"	obli normama	"	"	oblim formama
" 158	"	12	odozdo	"	romantici	"	"	romanici
" 159	"	11	odozgo	"	Reauovu	"	"	Reauovu
" 159	"	25	"	"	Bücker	"	"	Bücher
" 159	"	27	"	"	Bollwer	"	"	Bollwerk
" 159	"	31	"	"	lađe	"	"	lođe
" 159	"	7	odozdo	"	barok	"	"	barok ?
" 163	"	7	"	"	stan burg Frausnitz	"	"	stari burg Trausnitz
" 164	"	2	odozgo	"	g.Beer	"	"	G.Beer
" 164	"	25	odozdo	"	pok.	"	"	pol.
" 164	"	6	"	"	Gotz	"	"	Götz
" 165	"	27	"	"	Benceletti	"	"	Benedetto
" 166	"	14	odozgo	"	rasadište	"	"	rasadišta
" 167	"	11	"	"	slikovisto	"	"	slikovitost
" 167	"	16	"	"	Wedekindirche	"	"	Wedekindische

Str.	167	redak	16	odozgo	umjesto	trokuta	treba	da bude	trokutna
"	168	"	12	odozdo	"	Jever	"	"	Jever ,
"	171	"	5	"	"	Ch.d'angou-leme.On	"	"	Ch.d'Angouleme ou
"	173	"	20	odozgo	"	Osvojivši i	"	"	Osvojivši
"	174	"	4	odozdo	"	komentar	"	"	Komentar
"	177	"	21	"	"	Brou	"	"	u Brou
"	177	"	17	"	"	talijan	"	"	Talijan
"	178	"	19	"	"	inconne	"	"	inconue
"	179	"	13	"	"	Trinite	"	"	Trinite
"	181	"	7	odozgo	"	Troyeas	"	"	Troyes
"	181	"	19	"	"	klasnu	"	"	kasnu
"	181	"	8	odozdo	"	Nicoles	"	"	Nicolas
"	183	"	3	odozgo	"	Fontaine-bleaunu	"	"	Fontainebleauu
"	183	"	6	"	"	Jean Gonjon,je		"	Jean Goujon je
"	183	"	22	odozdo	"	Loubreu	"	"	Louvreu
"	186	"	2	odozgo	"	manirizma	"	"	manirizam
"	186	"	6	"	"	klasača fran-cuskih	"	"	francuskih klesača
"	187	"	15	"	"	Chateandun	"	"	Chateaudun
"	187	"	18	"	"	Bretagnu	"	"	Bretagni
"	189	"	5	"	"	zolanje	"	"	stvaranje
"	189	"	9	"	"	Rounu	"	"	Rouenu
"	189	"	8	"	"	Ronenu	"	"	Rouenu
"	189	"	1	odozdo	"	u Blois	"	"	u
"	191	"	2	odozgo	"	stoljeće	"	"	stojeće
"	191	"	26	"	"	Coquean	"	"	Coqueau
"	191	"	16	odozdo	"	Blois	"	"	Bloisa
"	192	"	18	odozgo	"	uporniji	"	"	upornije
"	192	"	27	"	"	Leroche -	"	"	Laroche-
"	192	"	20	odozdo	"	i u	"	"	: u
"	192	"	11	"	"	Chemaze	"	"	Chemazė
"	193	"	2	odozgo	"	tih	"	"	tip
"	193	"	4	"	"	pro-	"	"	pros -
"	195	"	6	"	"	Fatainebleaua	"	"	Fontainebleaua
"	196	"	15	"	"	znak,	"	"	znak
"	197	"	3	odozdo	"	svojem	"	"	svojim
"	199	"	11	"	"	mali	"	"	ali
"	200	"	19	"	"	(st.1510 12 iza	"	"	(r.1510/12 -iza
"	201	"	13	"	"	Franc.	"	"	franc.
"	202	"	24	odozgo	"	zamjeniti	"	"	zamjeni

Sourian
- Hauser
- Wölflin } teorija